Edition canadienne contenant 16 chants nationaux

LE LIVRE

DE

MUSIQUE

PAR

CLAUDE AUGÉ

Théorie musicale.
9 Tableaux synthétiques
400 Exercices gradués.
100 Duos et Chants variés.
20 Chants avec couplets.
10 Canons à 2. 3 ou 4 voix
30 { Airs militaires. / Airs de chasse. / Marches et Danses.
80 Portraits et Biographies des grands Maîtres de la Musique.
24 Morceaux choisis. empruntés aux œuvres célèbres.
12 Chœurs à 2 ou 3 voix.
16 Chants nationaux canadiens.

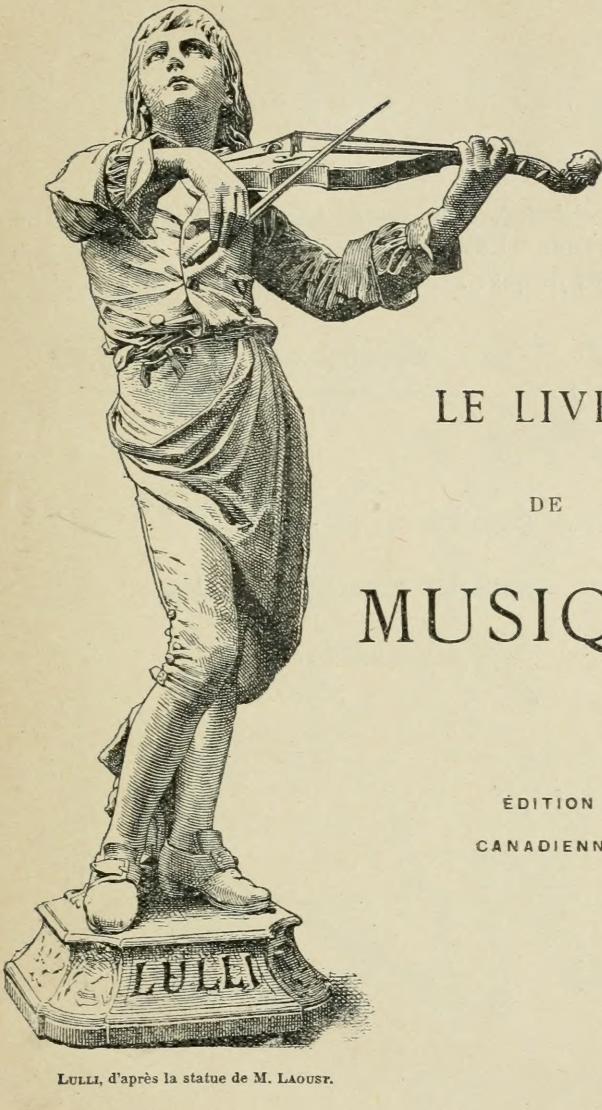
236 GRAVURES



STATUE DE M.
(*Musée du Luxe*

MONTREAL
UCHEMIN
Gabriel
20

LES CHANTS DE L'ENFANCE (Premiers principes de Musique)



Lulli, d'après la statue de M. Laoust.

LE LIVRE

DE

MUSIQUE

ÉDITION

CANADIENNE

*Les exemplaires de l'***édition canadienne** *du* Livre de Musique *de* Claude AUGÉ *doivent porter la signature des Éditeurs de l'édition française :*

Augé Gillon Hollier-Larousse Moreau et Cie

et celle des Éditeurs de l'édition canadienne :

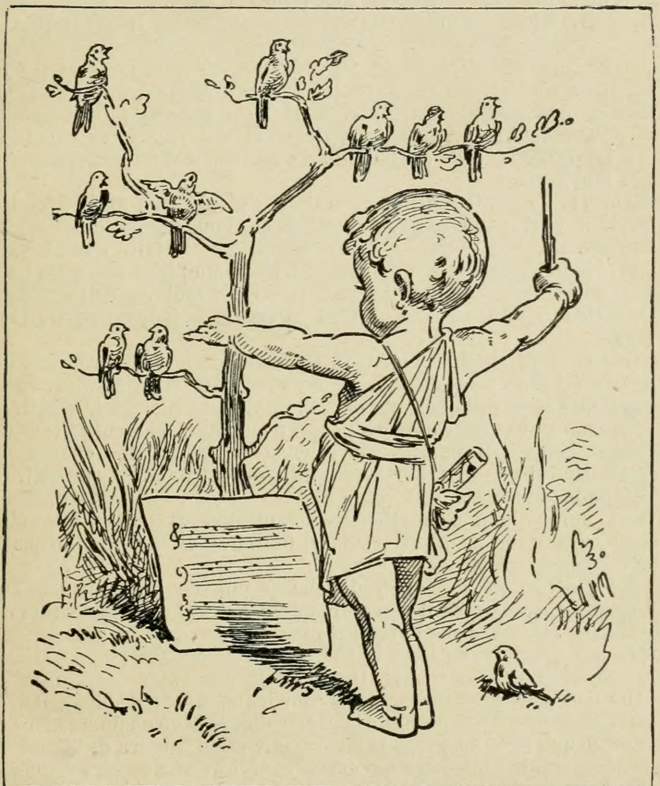
LIBRAIRIE BEAUCHEMIN Limitée

J. O. Beauchemin
Président

LE LIVRE
DE MUSIQUE

PAR

CLAUDE AUGÉ



D'après André Gill.

1920?

MONTRÉAL
LIBRAIRIE BEAUCHEMIN LIMITÉE
79, rue Saint-Jacques.

PRÉFACE

Après une étude minutieuse des principaux livres de musique publiés jusqu'à ce jour, il nous a paru qu'entre les traités trop savants, inaccessibles aux jeunes intelligences, et les cours trop élémentaires, qui ne répondent pas à ce qu'on attend d'eux, il y avait place pour un livre contenant tout ce qu'il faut savoir mais rien de plus, et pouvant conduire le débutant, par une marche graduée et sûre, du principe à l'application, de la théorie à la pratique.

Nous avons adopté une disposition matérielle que nous croyons devoir signaler. Les notions nécessaires, indispensables, sont imprimées en caractères assez forts pour attirer l'attention de l'élève. Ces notions, on devra s'en pénétrer rigoureusement, les apprendre en quelque sorte par cœur avant de passer aux développements qui suivent et que nous avons fait imprimer en petit texte. D'autre part, nous avons réuni dans un certain nombre de tableaux faciles à consulter tout ce qui concerne le rythme, la mélodie, l'harmonie, les mouvements, nuances, signes divers, notes d'agrément, abréviations, gammes majeures ou mineures, intervalles et renversements.

Enfin, il ne sera pas déplacé de faire remarquer que, pour la première fois, nous appliquons à un livre de musique les procédés d'illustration réservés d'ordinaire aux autres ouvrages d'enseignement. Il nous a fallu vaincre des difficultés incessantes pour obtenir un heureux agencement des pages, et concilier les exigences de la typographie avec les besoins d'une illustration presque constante de nos exercices musicaux.

On s'assurera, en feuilletant notre volume, du soin que nous avons apporté à la rédaction de la partie théorique, des efforts que nous avons faits pour en rendre l'exposition aussi succincte mais en même temps aussi claire que possible. Quant aux exercices, ils ne sont pas seulement courts et simples : nous avons tenu à ce qu'ils fussent agréables, chantants, exempts en un mot de cette sécheresse qui exclut toute mélodie et qui dépare souvent la partie pratique des traités les plus consciencieux.

Les exercices sont soigneusement gradués, et permettent à l'élève de vaincre plus aisément les difficultés, puisqu'il ne les rencontre qu'une à une. Les nuances et les mouvements sont indiqués au début de chaque morceau. Enfin, des chansonnettes, alternant avec les exercices proprement dits, forment autant de récréations musicales. Ces chansonnettes rappellent des airs connus chaque fois que le ton rend l'exécution difficile, de sorte que l'on trouvera dans ses souvenirs un guide et comme un point de repère.

L'élève qui aura suivi notre méthode et chanté nos exercices à une voix, passera successivement aux duos, puis aux chœurs, marches et airs de danses que nous avons groupés dans la troisième partie.

Nous avons pensé qu'un choix judicieux de morceaux, empruntés aux grands maîtres de la musique, formerait le complément naturel d'un bon cours de solfège. Nous avons donc extrait des œuvres les plus connues et les plus remarquables, certains passages saillants, en les faisant précéder de notices biographiques accompagnées de quatre-vingts portraits. Il suit de là que notre livre, malgré son prix modique, contient une véritable galerie musicale, une anthologie suffisamment complète pour donner à l'élève une idée exacte du génie de chaque auteur cité. C'est là une innovation qui, nous en avons la ferme conviction, rendra de signalés services.

Notions théoriques claires et précises, exercices variés et gradués, tableaux synthétiques, chœurs et chansonnettes, marches, danses, biographies et extraits des maîtres, telles sont, en résumé, les matières contenues dans le présent volume. Nous nous sommes efforcé d'être accessible à tous, et de plaire aux débutants : car le principal souci du maître doit être de ne pas rebuter *prématurément* ceux qu'il prétend enseigner.

C. A.

Première Partie

NOTIONS

PRÉLIMINAIRES

La *musique* est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

On l'appelle *musique vocale* lorsque le son est produit par la voix, et *musique instrumentale* lorsqu'il est produit par un instrument.

I. – FORME DES NOTES

On représente les sons par des signes appelés *notes.*

Il y a sept *formes* ou figures principales de notes :

TABLEAU DE LA FORME DES NOTES

la ronde . . . . . .

la blanche . . . . .

la noire . . . .

la croche. . . . . .

la double croche

la triple croche

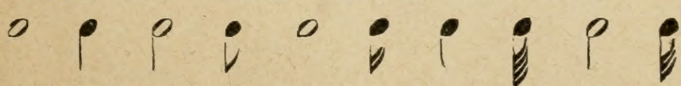
la quadruple croche. . . . . .

La forme des notes fait connaître la durée des sons.

Exercice oral. — Qu'est-ce que la musique ? — Quelle différence y a-t-il entre la musique *vocale* et la musique *instrumentale ?* — Comment représente-t-on les sons? — Combien y a t-il de formes ou figures principales de notes? — Nommez-les. — Qu'indique la forme des notes?

Exercice sur la forme des notes. — *Nommez les formes de notes qui suivent :*

1. —



Exercice écrit. — Reproduisez les figures de notes qui se trouvent dans l'exercice ci-dessus.

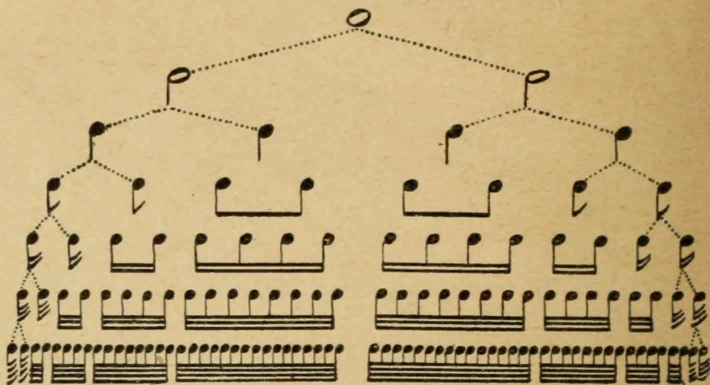
II. — VALEUR DES NOTES

D'après l'ordre suivi dans le tableau précédent, chaque note a, comme durée, une valeur double de celle qui la suit. Ainsi :

La *ronde* vaut deux blanches; la *blanche* vaut deux noires; la *noire* vaut deux croches; la *croche* vaut deux doubles croches, etc.

TABLEAU DES VALEURS RELATIVES DES NOTES

Une **ronde**
vaut :
2 blanches
ou
4 noires
ou
8 croches
ou
16 doubl. cr.
ou
32 tripl. cr.
ou
64 quadrup
croches.



Une *blanche* vaut : 2 noires ou 4 croches ou 8 doubles croches ou 16 triples croches ou 32 quadruples croches.

Une *noire* vaut : 2 croches ou 4 doubles croches ou 8 triples croches ou 16 quadruples croches.

Une *croche* vaut : 2 doubles croches ou 4 triples croches ou 8 quadruples croches.

Une *double croche* vaut : 2 triples croches ou 4 quadruples croches.

Une *triple croche* vaut : 2 quadruples croches.

La queue des notes peut indifféremment être dirigée vers le bas ou vers le haut.

Généralement, quand plusieurs croches se suivent, on remplace les *crochets* par un trait qui réunit les queues. On met deux traits pour les doubles croches, trois traits pour les triples croches, quatre pour les quadruples croches.

Exercice oral. — Quelle est la valeur de la ronde? de la blanche? de la noire? de la croche etc.? — Quelle est la valeur de la blanche par rapport à la ronde? de la noire par rapport à la ronde, à la blanche? de la croche par rapport à la noire, à la blanche, à la ronde? — Dans quelle direction trace-t-on les queues des notes? — Quand plusieurs croches se suivent, par quoi remplace-t-on les crochets? — Combien de traits met-on pour les croches, les doubles croches, etc.?

Exercice écrit. — Copier le tableau des valeurs des notes jusqu'aux doubles croches.

III. — NOMS DES NOTES

Pour désigner les divers sons et pour les distinguer entre eux, on donne des noms particuliers aux notes qui les représentent.

Il y a sept noms de notes, qui sont :

do, ré, mi, fa, sol, la, si.

Ainsi disposées, les notes dont on vient de lire les noms forment une série de sons allant de bas en haut, et que l'on peut répéter indéfiniment.

Do s'appelait primitivement *ut;* mais, depuis plus de deux siècles, sur l'initiative des Italiens, on a adopté dans l'étude du solfège la syllabe *do*, comme étant plus sonore dans le chant et moins sourde que la précédente *ut*.

Les noms des six premières notes sont tirées d'une strophe de l'hymne de saint Jean-Baptiste, à laquelle Gui d'Arezzo, au XIe siècle, emprunta la première syllabe de chaque vers.

Exercice oral. — Par quel moyen distingue-t-on les sons? — Combien y a-t-il de noms de notes? — Citez-les. — Pourquoi a-t-on remplacé *ut* par *do ?* — D'où viennent les noms des notes?

IV. — PORTÉE

Outre la durée des sons qu'indique la forme des notes, il y a encore à considérer leur degré d'élévation.

Les sons hauts s'appellent *sons aigus;* les sons bas s'appellent *sons graves.*

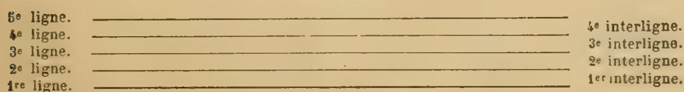
La position des notes sur la *portée* indique la gravité ou l'acuité des sons.

On appelle *portée* la réunion des cinq lignes horizontales sur lesquelles ou entre lesquelles on écrit les notes.

L'espace compris entre les lignes se nomme *interligne;* il y a quatre interlignes.

On compte les lignes et les interlignes de bas en haut.

PORTÉE

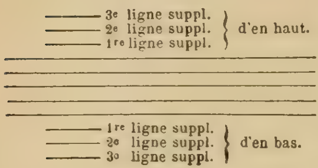


Plus les notes s'élèvent en hauteur sur la portée, plus le son qu'elles représentent est aigu.

LIGNES SUPPLÉMENTAIRES

Les cinq lignes de la portée ne sont pas toujours suffisantes pour recevoir toutes les notes.

On a donc imaginé d'ajouter aux cinq lignes fixes de la portée de petites lignes *supplémentaires* ou *accidentelles*, tracées soit au-dessus, soit au-dessous de cette portée, et sur lesquelles ou entre lesquelles viennent se placer les notes. Ce sont comme des fragments de nouvelles portées.



Les lignes supplémentaires ne sont employées qu'au fur et à mesure des besoins, et on les supprime aussitôt qu'elles cessent d'être utiles. S'il en était autrement, il y aurait confusion.

Exercice oral. — Que faut-il considérer dans les sons? — Comment nomme-t-on les sons hauts? les sons bas? — Qu'appelle-t-on *portée?* — Qu'indique la position des notes sur la portée? — Qu'appelle-t-on *interligne?* — Combien y a-t-il de lignes? d'interlignes dans la portée? — Comment les compte-t-on? — Quels sons représentent les notes, suivant leur position sur la portée? — Les cinq lignes de la portée sont-elles suffisantes pour écrire toutes les notes? — Comment a-t-on pu obvier à cet inconvénient? — Qu'appelle-t-on lignes supplémentaires? — Comment les compte-t-on? — Pourquoi les supprime-t-on quand on n'en a plus besoin?

Exercice écrit. — Tracez une portée; numérotez les lignes et les interlignes. — Tracez trois lignes supplémentaires au-dessus et trois au-dessous de cette portée; numérotez-les.

V. — ÉCHELLE MUSICALE

L'*échelle musicale* est l'ensemble de tous les sons que peuvent émettre la voix humaine ou les instruments de musique.

Cette échelle musicale comprend trois registres ou groupes successifs de sons allant du grave à l'aigu.

Chacun de ces registres porte un nom caractéristique :

Le *registre du grave*, comprenant les sons les plus graves;

Le *registre du médium*, comprenant les sons intermédiaires, c'est-à-dire les moins graves et les moins aigus;

Le *registre de l'aigu*, comprenant les sons les plus aigus.

Le nom de chaque note et la place que cette note occupe dans l'échelle musicale sont déterminés par un signe nommé *clef*.

Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *échelle musicale?* — En combien de registres divise-t-on l'échelle musicale? — Quels sons comprend le registre du grave? du médium? de l'aigu? — Quel est le signe qui détermine le nom et la place des notes dans l'échelle musicale?

VI. — CLEFS

La *clef* est un signe que l'on place au commencement de la portée pour faire connaître, par relation, le nom de chaque note et la place qu'elle occupe dans l'échelle musicale.

Les notes étant rangées dans un ordre invariable, il suffit de fixer la place de l'une d'entre elles pour déterminer la place de toutes les autres.

Il y a trois sortes de clefs :

La clef de *sol* 𝄞, la clef de *fa* 𝄢, la clef de *do* ou d'*ut* 𝄡.

La clef de *sol* est la plus usitée. (*V. pour les clefs de* fa *et d'*ut, page 166.)

Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *clef?* — Comment, lorsque la place d'une note est fixée, est-il possible de déterminer la place des autres? — Combien y a-t-il de sortes de clefs? Nommez-les. — Quelle est la clef la plus usitée?
Exercice écrit. — Tracez une clef de sol.

VII. — CLEF DE SOL

La *clef de sol* est usitée pour un grand nombre d'instruments, tels que : piano et harpe (main droite), violon, flûte, hautbois, clarinette, cornet, saxhorn, cor, trompette, saxophone, etc.; on s'en sert également pour écrire le plus grand nombre des parties vocales : ténors et soprani.

La clef de *sol* se place sur la deuxième ligne de la portée.

La boucle de la clef de *sol* est comme traversée en son milieu par cette deuxième ligne.

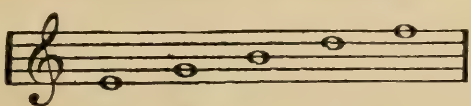


En indiquant que la note placée sur la deuxième ligne est un *sol*, la clef fait connaître, par relation, les noms de toutes les autres notes placées soit sur les lignes, soit dans les interlignes.



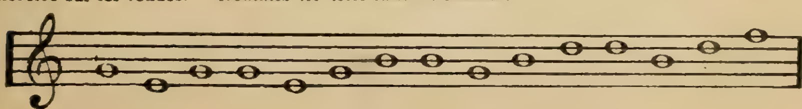
L'usage de la clef de *sol 1re ligne*, que l'on trouve dans les anciennes partitions, est de nos jours complètement abandonné.

NOTES PLACÉES SUR LES LIGNES

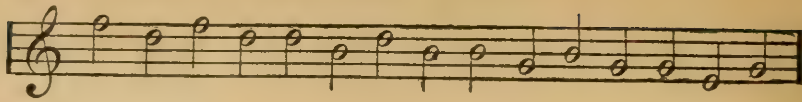


Exercice sur les rondes. — *Nommez les notes sans les chanter.*

2



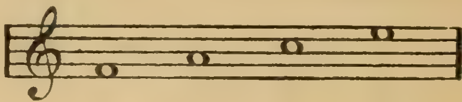
Exercice sur les blanches. — *Nommez les notes sans les chanter.*

3 

Exercice sur les noires — *Nommez les notes sans les chanter.*

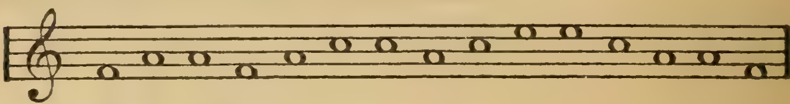
4 

NOTES PLACÉES DANS LES INTERLIGNES

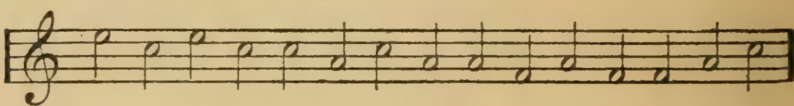


fa la do mi

Exercice sur les rondes. — *Nommez les notes sans les chanter.*

5 

Exercice sur les blanches. — *Nommez les notes sans les chanter.*

6 

Exercice sur les noires. — *Nommez les notes sans les chanter.*

7 

La note placée au-dessous de la 1re ligne est appelée *ré.* — La note placée au-dessus de la 5e ligne est appelée *sol.*



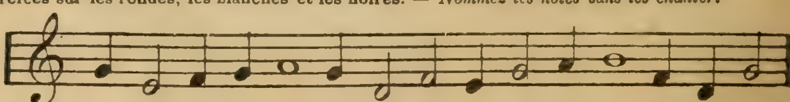
ré sol

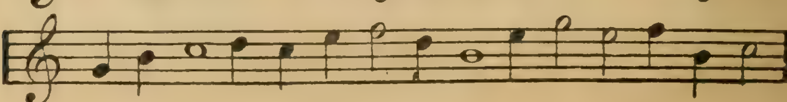
Récapitulation.



ré mi fa sol la si do ré mi fa sol.

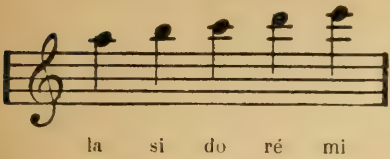
Exercices sur les rondes, les blanches et les noires. — *Nommez les notes sans les chanter.*

8 

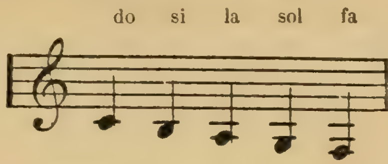
9 

NOTES PLACÉES SUR OU ENTRE LES LIGNES SUPPLÉMENTAIRES

Au-dessus de la portée.



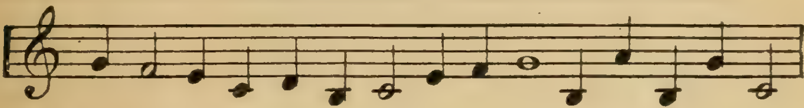
Au-dessous de la portée.



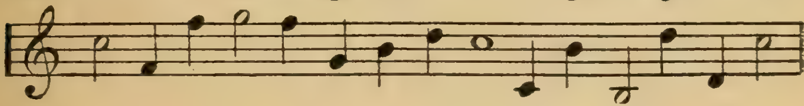
Récapitulation générale.

Exercices sur les rondes, les blanches et les noires. — *Nommez les notes sans les chanter.*

10



11



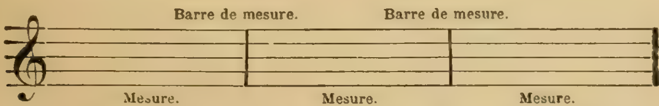
Exercice oral. — A quels instruments et à quelles voix sert la clef de sol ? — Sur quelle ligne se place la clef de sol ? — Nommez les notes placées sur les lignes, dans les interlignes. — Quelle est la note placée au-dessous de la première ligne Quelle est celle qui est placée au-dessus de la cinquième ligne ? — Nommez les notes placées sur ou entre les lignes supplémentaires d'en haut. — Nommez les notes placées sur ou entre les lignes supplémentaires d'en bas.

Exercice écrit. — Copiez les exercices 10 et 11 écrivez le nom et la forme des notes au-dessous de chacune d'elles.— Transformez en blanches les noires de l'ex. 4 et en noires les blanches de l'ex. 6.

VIII. — MESURES

On divise tous les morceaux de musique en parties d'égale durée. Chacune de ces divisions est appelée *mesure.*

Toute mesure est comprise entre deux barres verticales, dites *barres de mesure.*



Les mesures se divisent à leur tour en parties d'égale durée qu'on nomme *temps.*

On emploie des mesures à 2 temps, à 3 temps, à 4 temps.

On indique la mesure ou par un signe (**C**) ou par un chiffre (**4**) ou par une fraction ($\frac{2}{4}$) que l'on place au commencement de la portée, après la clef.

Exercice oral. — Comment divise t-on les morceaux de musique ? — Qu'est-ce que la mesure ? — Comment sépare-t-on les mesures entre elles ? — Comment se divise la mesure ? — Quelles mesures emploie-t-on ? — De quelle manière indique-t-on la mesure ?

Exercice écrit. — Reproduisez la portée, la clef de sol et les barres de mesure ci-dessus.

IX. — MESURES SIMPLES

Il y a deux sortes de mesures : les *mesures simples* et les *mesures composées.*

On appelle mesures *simples* ou mesures *binaires* celles dont chaque temps se compose d'une valeur divisible par deux.

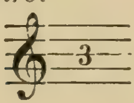
Telle est la mesure dont le temps est représenté par une blanche qui vaut 2 noires, ou par une noire qui vaut 2 croches, ou par une croche qui vaut 2 doubles croches, etc.

Les mesures simples que l'on emploie le plus souvent sont indiquées :

Pour la mesure à *2 temps*, par la fraction *deux quatre.*



Pour la mesure à *3 temps,* par un 3 ou par la fraction *trois quatre.*



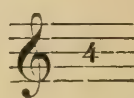
ou



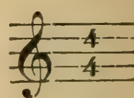
Pour la mesure à *4 temps,* presque toujours par C, quelquefois par le chiffre 4 ou par la fraction *quatre quatre.*



ou



ou



Chacun des termes des fractions $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ a une signification distincte : en effet, la ronde ayant été choisie comme unité de mesure, le dénominateur ou chiffre d'en bas de la fraction indique en combien de parties égales la ronde est divisée, et le numérateur ou chiffre d'en haut combien chaque mesure contient de ces parties.

Ainsi, dans la mesure $\frac{2}{4}$, le dénominateur 4 indique que la ronde est divisée en 4 parties égales, et le numérateur 2 que chaque mesure comprend 2 de ces parties. Or, nous savons que la ronde vaut 4 noires; donc, dans la mesure $\frac{2}{4}$, 4 représente une noire, et le chiffre 2 nous indique que chaque mesure comprend 2 noires (une noire par temps).

Exercice oral. — Combien y a-t-il de sortes de mesures? — Qu'appelle-t-on mesures *simples* ou *binaires?* — Comment indique-t-on les mesures simples les plus usitées? — Quelle note a-t-on choisie comme unité de mesure? — Dans la fraction qui indique la mesure, quel est le rôle du dénominateur ou chiffre d'en bas? quel est le rôle du numérateur ou chiffre d'en haut? — Dans la mesure *deux-quatre*, qu'indiquent le 2 et le 4?

Exercice écrit. — Ecrivez sur la portée le signe, le chiffre et la fraction qui indiquent les mesures à 4 temps, à 3 temps et à 2 temps.

X. — SILENCES

Lorsque la voix ou l'instrument doit se taire, la durée de cette interruption est indiquée par des signes appelés *silences*.

Les *silences* sont des signes qui marquent l'arrêt momentané des sons.

Il y a sept silences, savoir :

La **pause**, qui se place *sous* la 4e ligne. . . . .



La **demi-pause**, qui se place *sur* la 3e ligne. . . . . . .



Le **soupir**, qui se fait comme un 7 à l'envers. . . . .



Le **demi-soupir**, qui se fait comme un 7. . . . .



Le **quart de soupir**, comme le demi-soupir, mais avec deux crochets. . . . . .



Le **8e de soupir**, comme le **demi-soupir**, mais avec trois crochets . . . .



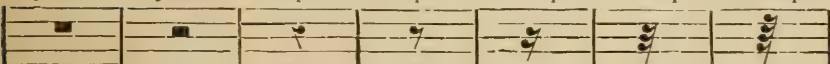
Le **16e de soupir**, comme le **demi-soupir**, mais avec quatre crochets . . . .



Ces sept silences correspondent, pour la valeur, aux sept notes.

ÉQUIVALENCE DES SILENCES ET DES NOTES

la pause	la demi-pause	le soupir	le demi-soupir	le quart de soupir	le huitième de soupir	le seizième de soupir
vaut une ronde	vaut une blanche	vaut une noire	vaut une croche	vaut une double croche	vaut une triple croche	vaut une quadruple croche





Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *silences?* Combien y a-t-il de silences? Nommez-les. — Où se placent la pause, la demi-pause? — Comment se font le soupir, le demi-soupir, le quart de soupir, le 8e de soupir, le 16e de soupir? A quelle forme de note correspond chacun de ces silences?

Exercice sur les silences. — *Nommez les silences suivants et dites à quelle note correspond chacun d'eux.*

12

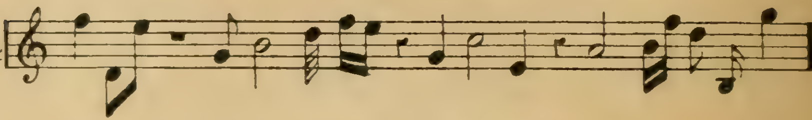


Exercice écrit. — Reproduisez l'exercice ci-dessus. — Tracez sous chaque silence la figure de la note correspondant à ce silence.

Récapitulation sur les notes et les silences.

Exercice oral. — *Nommez les notes suivantes et dites leur forme ; nommez les silences.*

13 

14 

Exercice écrit. — Tracez deux portées et reproduisez les deux exercices ci-dessus.

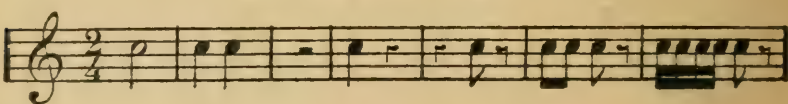
XI. — ANALYSE DE LA MESURE

Dans les mesures simples dont nous avons parlé (page 12), la ronde et la pause valent 4 temps ; la blanche et la demi-pause, 2 temps ; la noire et le soupir, 1 temps.

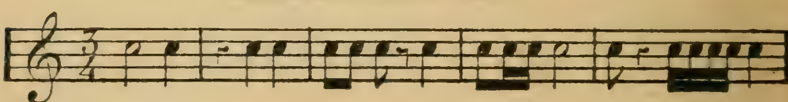
Il faut 2 croches par temps ou 4 doubles croches, etc.

Toutes les mesures d'un même morceau doivent être égales entre elles, c'est-à-dire qu'elles doivent se composer d'une somme égale de valeurs. Exemples :

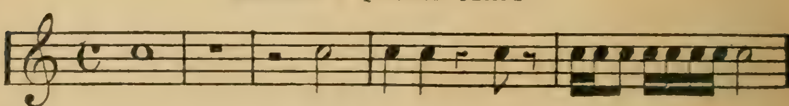
MESURES A DEUX TEMPS

15 

MESURES A TROIS TEMPS

16 

MESURES A QUATRE TEMPS

17 

Exercice oral. — Quelle est la valeur de la ronde, de la blanche, de la noire, de la croche dans les mesures simples indiquées par C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$? — Décomposez chaque mesure de l'exercice 15. — Décomposez chaque mesure de l'exercice 16. — Décomposez chaque mesure de l'exercice 17.

Exercice écrit. — Reproduisez chacun des exemples ci-dessus.

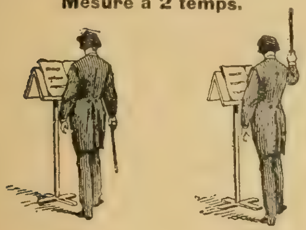
Dans un second exercice, vous remplacerez les notes par les silences correspondants, et les silences par des notes équivalentes.

XII. — MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE

Battre la mesure, c'est exécuter avec la main (ou avec le pied, dans la musique instrumentale) des mouvements égaux et réguliers qu'on appelle *temps* et qui marquent la division de la mesure.

Dans la musique vocale, on bat la mesure avec la main droite. Le bras, appuyé contre le corps, ne doit pas bouger; l'avant-bras seul suit les mouvements de la main, qui doivent être faits avec beaucoup d'aisance.

Mesure à 2 temps.



Un — Deux

Pour battre la mesure à 2 temps, on marque le premier temps en abaissant la main droite (*un*); le deuxième, en la levant (*deux*).

Mesure à 3 temps.



Un — Deux — Trois

Pour battre la mesure à 3 temps, on marque le premier temps en abaissant la main (*un*); le deuxième, en la portant à droite (*deux*); le troisième, en la levant (*trois*).

Mesure à 4 temps.



Un — Deux — Trois — Quatre

Pour battre la mesure à 4 temps, on marque le premier temps en abaissant la main (*un*); le deuxième, en la portant à gauche (*deux*); le troisième, en la portant à droite (*trois*); le quatrième, en la levant (*quatre*).

Remarque. — Le premier temps de chaque mesure se marque toujours en bas, et le dernier toujours en haut.

Il est très important de battre la mesure avec exactitude : c'est le moyen indispensable pour devenir bon musicien et acquérir de l'assurance.

Avant de commencer les exercices de lecture rythmique qui suivent, exécutez plusieurs fois sans interruption et régulièrement les mouvements de chaque mesure en comptant tout haut : un, deux, *pour la mesure à 2 temps;* un, deux, trois, *pour la mesure a 3 temps;* un, deux, trois, quatre, *pour la mesure à 4 temps. — Marquez chaque temps par un léger arrêt.*

XIII. — LECTURE RYTHMIQUE

TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES

Faire la *lecture rythmique*, c'est lire les notes sans les chanter et en battant la mesure. (*V. la leçon sur le rythme*, page 103.)

Il faut, en faisant la lecture rythmique, appuyer sur les notes de grande valeur, telles que la ronde et la blanche, plus que sur la noire et la croche, les soutenir les unes et les autres pendant toute leur durée sans rendre sensible à l'oreille le passage d'un temps à un autre.



Les temps de la mesure se divisent *en temps forts* et en *temps faibles*.

Les temps *forts* sont ceux sur lesquels on renforce le son.

Les temps *faibles* sont ceux sur lesquels on affaiblit le son.

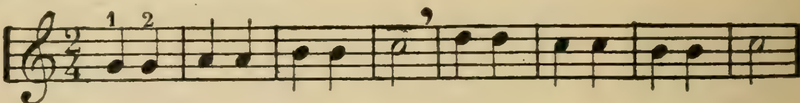
Mesure à deux temps.

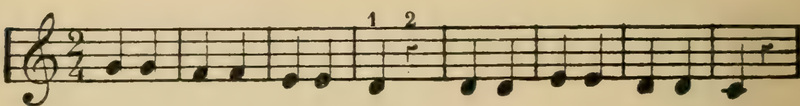
Dans la mesure à deux temps, le 1[er] temps est fort, et le 2[e] est faible.

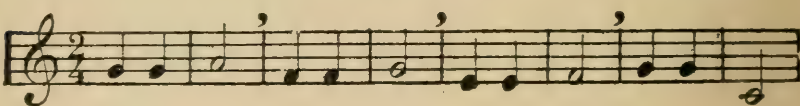
Rappelons que pour battre la mesure à deux temps on marque le 1[er] temps en abaissant la main, le 2[e] en la levant.

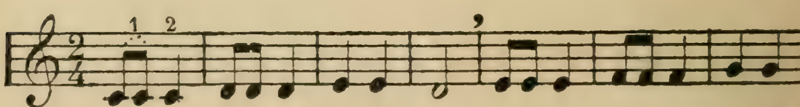
Dans la mesure à *deux-quatre*, la blanche et la demi-pause valent deux temps; la noire et le soupir, un temps; il faut deux croches par temps.

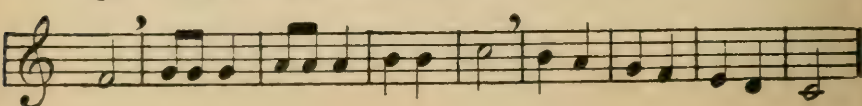
Exercice pratique. — *Faites la lecture rythmique des exercices suivants. Respirez aux virgules et aux divers silences que vous rencontrerez.*

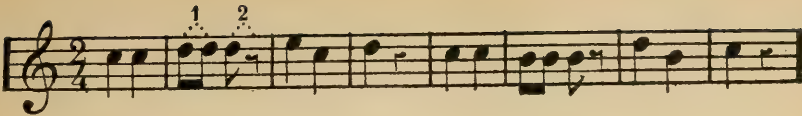
18 

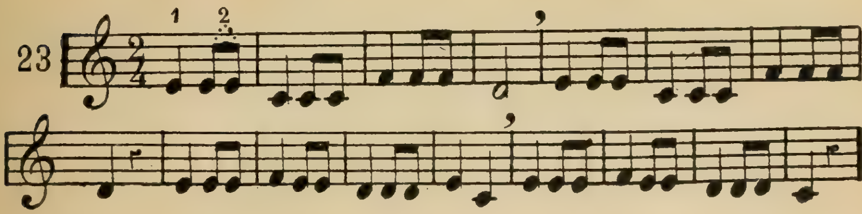
19 

20 

21 



22 

23 

Exercice oral. — Qu'est-ce que la *lecture rythmique?* — Que faut-il observer dans la lecture rythmique? — Qu'est-ce que le temps fort et le temps faible d'une mesure? — Comment bat-on la mesure à deux temps? — Quel est le temps fort et quel est le temps faible dans une mesure à deux temps? — Dans la mesure à deux-quatre, que valent la blanche, la noire, la croche; la demi-pause, le soupir, le demi-soupir?

Exercice écrit. — Copier les exercices 18 et 22.

XIV. — MESURE A TROIS TEMPS

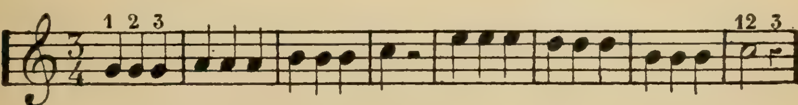


Dans la mesure à trois temps, le 1er temps est fort, les deux autres sont faibles.

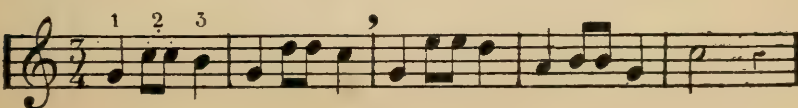
Rappelons que pour battre la mesure *à trois temps* on marque le 1er temps en abaissant la main; le 2e, en la portant à droite; le 3e, en la levant.

Dans la mesure à *trois-quatre*, la blanche et la demi-pause valent deux temps; la noire et le soupir, un temps; il faut deux croches par temps.

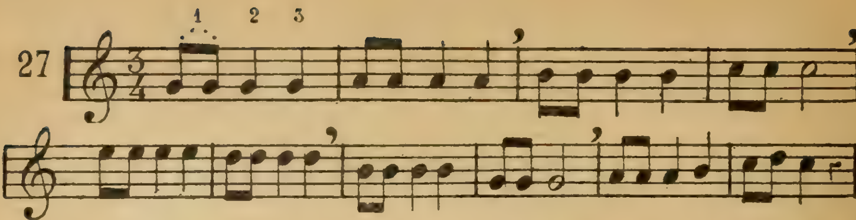
Exercice pratique. — *Faites la lecture rythmique des exercices suivants. Respirez aux virgules ou aux divers silences que vous trouverez.*

24 

25 

26 

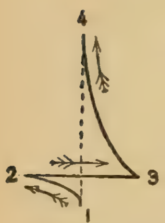
27



Exercice oral. — Comment bat-on la mesure à trois temps? — Quels sont les temps faibles de la mesure à trois temps? — Quel est le temps fort? — Dans la mesure à trois-quatre, que valent la blanche, la noire, la croche; la demi-pause, le soupir, le demi-soupir?

Exercice écrit. — Copier les quatre exercices de la mesure à trois temps.

XV. — MESURE A QUATRE TEMPS



Dans la mesure à quatre temps, le 1[er] temps est fort, le 2[e] est faible, le 3[e] demi-fort, le 4[e] faible.

Rappelons que pour battre la mesure *à quatre temps* on marque le 1[er] temps en abaissant la main; le 2[e], en la portant à gauche; le 3[e], en la portant à droite; le 4[e], en la levant.

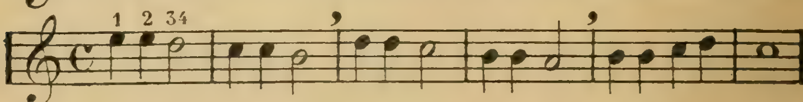
Dans la mesure à quatre temps, indiquée par le signe **C** ou par un 4 ou par la fraction $\frac{4}{4}$, la ronde et la pause valent 4 temps; la blanche et la demi-pause, 2 temps; la noire et le soupir, 1 temps; il faut deux croches par temps.

Exercice pratique. — *Faites la lecture rythmique des exercices suivants. Respirez aux virgules ou aux divers silences que vous rencontrerez.*

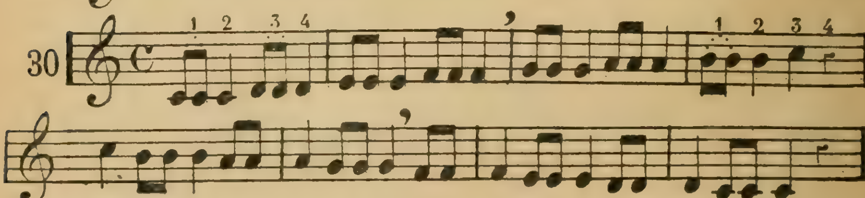
28



29



30



Exercice oral. — Comment bat-on la mesure à quatre temps? — Quels sont les temps forts et les temps faibles de la mesure à quatre temps? — Dans la mesure indiquée par le signe **C**, que valent la ronde, la blanche, la noire, la croche; la pause, la demi-pause, le soupir, le demi-soupir?

Exercice écrit. — Copier les trois exercices de la mesure à quatre temps.

XVI. — GAMME

Une série de huit notes disposées dans l'ordre naturel des sons constitue ce qu'on appelle la *gamme.* (*V. la leçon sur la gamme,* page 66.)

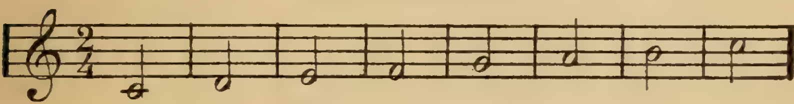
On dit que la gamme est *ascendante* ou *montante* quand les notes vont du grave à l'aigu.

Elle est *descendante* quand les notes vont de l'aigu au grave.

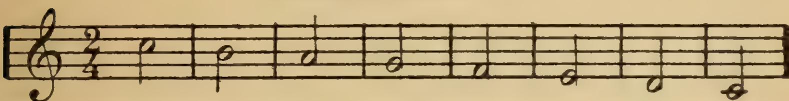
La gamme qui commence par *do* et qui finit par *do* s'appelle *gamme majeure dė do* ou *gamme de do majeur.*

Gamme de do majeur.

GAMME ASCENDANTE



GAMME DESCENDANTE



Chantez la gamme ascendante d'abord et la gamme descendante ensuite; répétez-les jusqu'à parfaite exécution.

Exercice oral. — Qu'est-ce que la *gamme?* — Quand la gamme est-elle ascendante ; quand est-elle descendante? — Comment appelle-t-on la gamme qui commence et qui finit par *do?*

Exercice écrit. — Copier la gamme en *do* (ascendante et descendante).

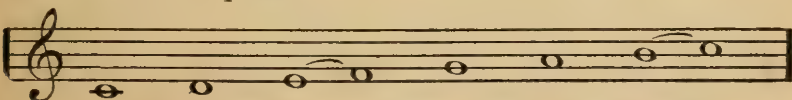
XVII. — INTERVALLES

On appelle *intervalle* la distance qui sépare un son d'un autre son plus aigu ou plus grave. (*V. le tableau des intervalles,* page 85.)

L'intervalle qui, dans une gamme, sépare deux notes consécutives n'est pas toujours le même.

Il y a des intervalles d'*un ton* et des intervalles d'un *demi-ton.*

La gamme de *do majeur* se compose de cinq tons et de deux demi-tons, ainsi disposés :



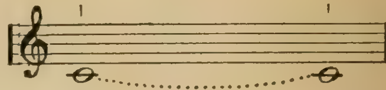
1 ton. 1 ton. 1/2 ton. 1 ton. 1 ton. 1 ton. 1/2 ton.

Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *intervalle?* — L'intervalle qui sépare deux notes consécutives est-il toujours le même? — De combien de tons et de demi-tons se compose la gamme en *do?* — Entre quelles notes sont placés les 2 demi-tons?

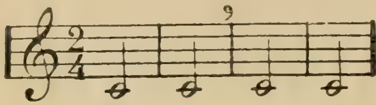
Exercice écrit. — Écrivez une gamme en *do* et indiquez, comme dans l'exemple ci-dessus, la place des tons et des demi-tons.

XVIII. — PETITS EXERCICES D'INTONATION
sur l'unisson et les intervalles.

Unisson. — Deux sons placés sur le même degré de la portée sont dits *à l'unisson*.



31



32



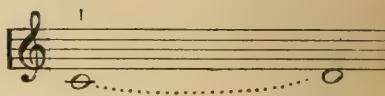
33



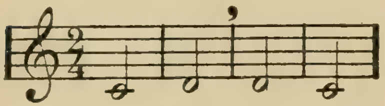
34



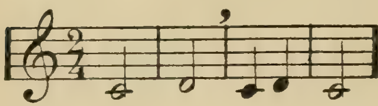
Seconde. — L'intervalle de *seconde* comprend 2 degrés ; ainsi, de *do* à *ré*.



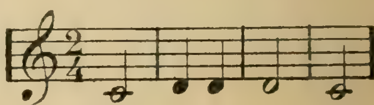
35



36



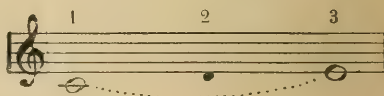
37



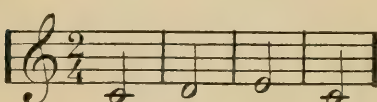
38



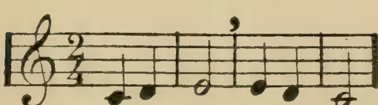
Tierce. — L'intervalle de *tierce* comprend 3 degrés ; ainsi, de *do* à *mi*.



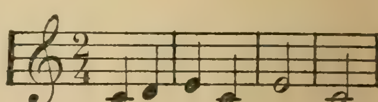
39



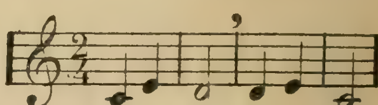
40



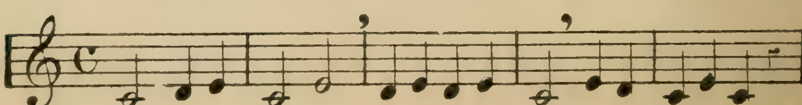
41



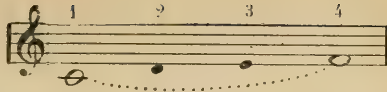
42

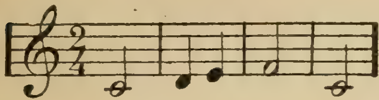


43



Quarte. — L'intervalle de *quarte* comprend 4 degrés; ainsi, de *do* à *fa*.

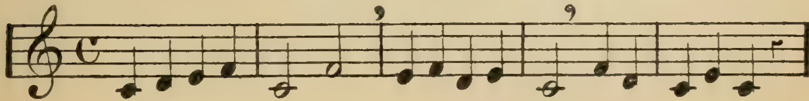


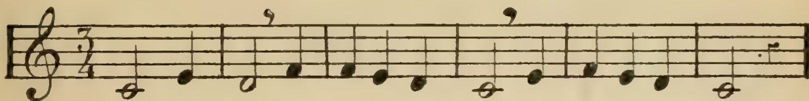
44 

46 

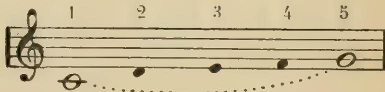
45 

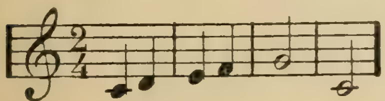
47 

48 

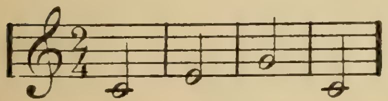
49 

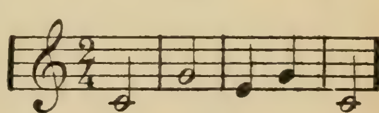
Quinte. — L'intervalle de *quinte* comprend 5 degrés; ainsi de *do* à *sol*.

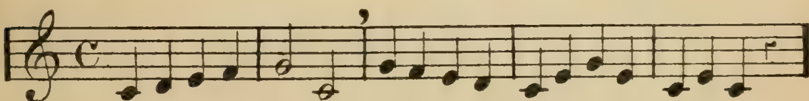


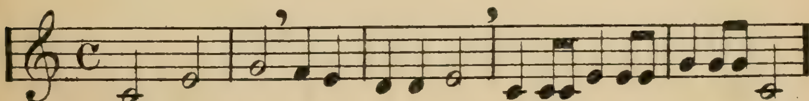
50 

52 

51 

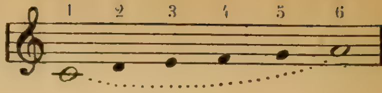
53 

54 

55 

56 

Sixième. — L'intervalle de *sixième* comprend 6 degrés; ainsi, de *do* à *la*.



57



59



58



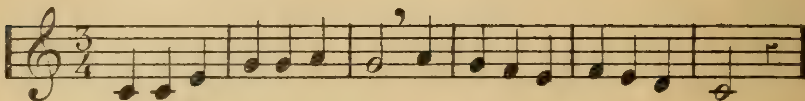
60



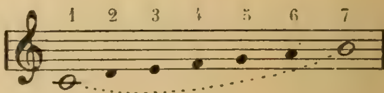
61



62



Septième. — L'intervalle de *septième* comprend 7 degrés; ainsi, de *do* à *si*.



63



65



64



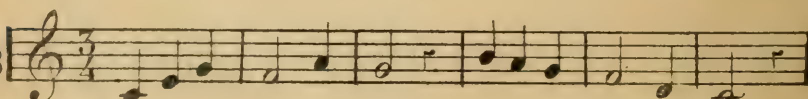
66



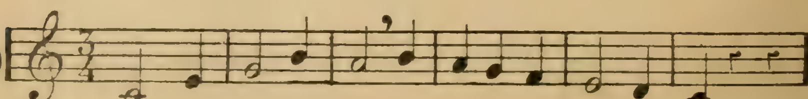
67



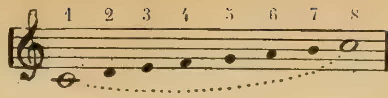
68



69

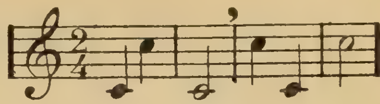


Octave. — L'intervalle d'*octave* comprend 8 degrés ; ainsi, de *do* à *do*.



70


71


72


73


74


75


76


Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *unisson* ? — Combien de degrés comprennent les intervalles de seconde, tierce, quarte, quinte, sixième, septième, octave ?

Exercice écrit. — Ecrire en rondes, en blanches, en noires et en croches, des exemples d'unisson, de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, de sixième, de septième, d'octave.

XIX. — DICTÉE MUSICALE

Lorsque le maître aura fait plusieurs fois chanter à ses élèves les exercices qui précèdent, il devra les habituer à la *dictée musicale*, c'est-à-dire les exercer à trouver, à deviner le nom et la valeur des notes qu'il vocalisera ou qu'il jouera sur un instrument.

Pour commencer, il aura soin de choisir des exemples faciles et très courts. Il chantera d'abord le gamme, afin que les élèves aient un point de repère qui leur permette de reconnaître l'intonation des notes.

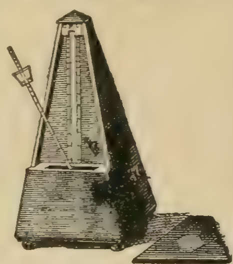
A mesure que les élèves feront des progrès, le maître marquera de moins en moins sensiblement la mesure, et à la longue il cessera tout à fait de la battre, laissant à l'élève le soin de trouver la mesure du morceau vocalisé ou joué.

Ces conditions remplies, les élèves seront alors réellement capables de deviner le nom et la durée des notes dont ils n'entendront que l'intonation.

XX. — MOUVEMENTS

On appelle *mouvement* le degré de vitesse ou de lenteur que l'on doit donner à l'exécution d'un morceau. Ce mouvement se fixe avec précision à l'aide d'un numéro qui correspond à l'échelle du *métronome*.

Le *métronome* est un petit instrument recouvert d'une enveloppe en bois de forme pyramidale. Il consiste essentiellement en un mouvement d'horlogerie muni d'un balancier. — Lorsqu'on veut s'en servir, on enlève d'abord un fragment de la face antérieure de l'enveloppe ; on monte l'instrument à l'aide d'une clef ainsi qu'une pendule, et l'on donne la liberté à une petite tige de fer graduée, qui est la partie visible du balancier. Sur cette tige peut glisser un contrepoids dont les changements de position ont pour effet de déplacer le centre de gravité du balancier et par suite de modifier la vitesse de ses oscillations : plus on l'abaisse, plus les oscillations sont rapides ; plus on l'élève, plus les oscillations sont lentes. Chaque division de la tige est numérotée sur la *planchette* de l'instrument, dans une série de nombres, depuis 40 jusqu'à 208 ; le numéro de la division où l'on a fixé le contrepoids indique le nombre d'oscillations par minute. Chacune de ces oscillations est nettement indiquée à l'oreille ; il y a même des métronomes où le son d'une clochette répond à chaque premier temps de la mesure.



Métronome Maelzel.

L'indication métronomique en tête d'un morceau de musique se fait à l'aide d'une note et d'un numéro. Le numéro marque le point du balancier sur lequel on doit fixer le contrepoids, et le mouvement du morceau doit être tel que la note qui accompagne le numéro ait pour valeur la durée d'une oscillation. Ainsi, l'indication ♩ = 120 signifie qu'il faut placer le contrepoids au numéro 120 et que la valeur de la noire, égale à celle d'une oscillation, doit être la cent vingtième partie d'une minute. — La valeur musicale des oscillations du balancier peut être celle d'une croche, d'une noire, d'une blanche, d'une ronde, ou même d'une mesure entière quelconque.

On peut déterminer les mouvements au moyen d'un pendule. Les oscillations seront d'autant plus lentes que le fil sera plus long. Ainsi, le fil aura : pour le *presto*, environ 0,m14 ; pour l'*allegro*, 0m,25 ; pour l'*andante*, 1 mètre ; pour l'*adagio*, 1m,20 ; pour le *largo*, 1m,65.



Pendule.

On indique les mouvements au moyen d'expressions empruntées à la langue italienne, langue musicale universelle.

EXPRESSIONS ITALIENNES.	ABRÉVIATIONS	SIGNIFICATIONS	Mouvement métronomique.	Longueur du pendule.	EXPRESSIONS ITALIENNES.	ABRÉVIATIONS	SIGNIFICATIONS	Mouvement métronomique.	Longueur du pendule.
Grave	»	Grave	♩ = 44	1m,85	**Andantino**	*And°*	Moins lentement	♩ = 66	0m,80
Largo	»	Large, avec ampleur	♩ = 48	1m,65	**Moderato**	*Mod^to*	Modéré	♩ = 80	0m,50
Larghetto	»	Un peu moins large	♩ = 50	1m,50	**Allegretto**	*Alleg^to*	Un peu gai	♩ = 100	0m,35
Lento	»	Lent	♩ = 52	1m,35	**Allegro**	*All°*	Gai et un peu vite	♩ = 116	0m,25
Adagio	*Ad^o*	Posément	♩ = 54	1m,20	**Vivace**	»	Vif, rapide	♩ = 126	0m,20
Andante	*And^te*	Aisé, sans presser	♩ = 60	1 mètre	**Presto**	»	Vite	♩ = 144	0m,14
					Prestissimo	»	Très vite	♩ = 184	0m,08

Indication d'altérations de mouvements.

EXPRESSIONS ITALIENNES.	ABRÉVIATIONS	SIGNIFICATIONS.	EXPRESSIONS ITALIENNES.	ABRÉVIATIONS	SIGNIFICATIONS.
Rallentando	*Rall.*	En ralentissant.	**Tempo primo**	*Temp. pr.*	Reprendre le 1er mouvement après un changement de mesure ou de mouvement.
Ritardando	*Ritard.*	En retardant.	**A tempo**	*A t.* ou *A tem.*	Reprendre le mouvement après une altération de mouvement.
Ritenuto	*Rit.*	En retenant le mouvement.	**Tempo di marcia**	»	Mouvement de marche.
Accelerando	*Accel*	En pressant le mouvement.	**T. di polacca**	»	Mouvement de polonaise.
Stringendo	*String.*	En serrant.	**T. di valza**	»	Mouvement de valse.
A piacere	»	A plaisir.			
Ad libitum	*Ad lib.*	A volonté.			
Poco a poco	»	Peu à peu.			
Meno presto	»	Moins vite.			
Più mosso	»	Plus vite.			

XXI. — NUANCES

On appelle *nuances* les degrés de douceur ou de force qu'il convient de donner aux sons.

Ces degrés divers dans l'intensité des sons varient le discours musical, comme les nuances des couleurs varient l'aspect d'un tableau. Chanter avec goût, avec sentiment, c'est rendre d'une manière délicate ce mélange de douceur et de force, c'est se pénétrer de la pensée de l'auteur, c'est exprimer les nuances caractéristiques du morceau.

On indique les nuances, comme les mouvements, par des mots italiens, le plus souvent écrits en abrégé.

MOTS ITALIENS.	ABRÉVIATIONS.	SIGNIFICATIONS.
Piano	*P.*	Faible, doux.
Pianissimo	*P. P.*	Très faible, très doux.
Piano forte	*P. f.*	Faible et immédiatement fort.
Mezzo piano	*M. p.*	Moitié faible.
Un poco piano	*Poco p.*	Un peu faible.
Dolce	*Dol.*	Doux, à demi-voix.
Dolcissimo	*Dolciss.*	Très doux.
Decrescendo	*Decres.*	En diminuant de force.
Diminuendo	*Dim.*	En diminuant le son.
Smorzando	*Smorz.*	En éteignant, en étouffant le son.
Morendo	*Moren.*	En mourant.
Perdendosi	*Perdend.*	En se perdant.
Calendo	*Cal.*	En éloignant le son.
Mezza voce	*Mez. v.*	A demi-voix.
Sottovoce	*Sottov.*	A demi-voix, à demi-jeu.
Forte	*F.*	Fort.
Fortissimo	*FF.*	Très fort.
Mezzo forte	*M. f.*	Demi-fort.
Poco forte	*P. f.*	Peu fort.
Sforzato	*S. f.*	En attaquant subitement le son.
Sforzando	*S. f.*	En forçant le son.
Rinforzando	*Rinf.*	En renforçant le son.
Forte piano	*F. p.*	Fort et immédiatement doux.
Crescendo	*Cresc.*	En augmentant de force.

Expressions ajoutées aux indications de Mouvements et de Nuances.

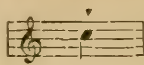
Affettuoso, affectueux.
Agitato, agité.
Alla breve, brièvement.
Alla coda, passez à la conclusion.
Allegremente, joyeusement.
Al segno, au signe.
Amabile, aimable.
Amoroso, avec amour.
Animato, animé.
Appassionnato passionné.
Ardito, hardi.
Assai, beaucoup, assez
Ben marcato, bien marqué.
Brillante, brillant.
Cantabile, chantant.
Capriccioso, capricieux.
Colla voce, avec la voix, en la suivant.
Commodo, à l'aise.
Con allegrezza, av. allégresse.
Con anima, avec âme.
Con bravura, avec bravoure, hardiesse.
Con brio, brillamment.
Con calore, avec chaleur.
C. delicatezza, av. délicatesse.
Con dolore, avec douleur.
C. espressione, av. expression.
Con fierezza, avec fierté.
Con fuoco, avec feu.
Con grazia, avec grâce.
Con gusto, avec goût.
Con moto, avec mouvt.
Con spirito, avec esprit.
Con tenerezza, av. tendresse.
Da capo, D. C. reprendre au commenct.
Delicatamente, délicatement.
Delicato, délicat.
Disperato, désespéré.
Doloroso, douloureux.
Energico, énergique.
Espressivo, expressif.
Fieramente, fièrement.
Flebile, plaintif.
Furioso, furieux.
Giocoso, gai, badin.
Grandioso, grandiose.
Grazioso, gracieux.
Imperioso, impérieux.
Innocente, innocent.
In stesso tempo, même mouvt.
Lagrimoso, éploré.
Lamentoso, lamentable.
Legato, lié ou coulé.
Leggieramente légèrement.
Leggiero, léger.
Maestoso, majestueux.
Malinconico, mélancolique.
Mesto, chagrin, triste.
Misterioso, mystérieux.
Molto più, beaucoup plus.
Nobile, noble.
Non molto, pas trop.
Non tanto, pas autant.
Non troppo, pas trop.
Ottava, 8a, à l'octave supre
Patetico, pathétique.
Pesante, pesant, lourd.
Pomposo, pompeux.
1ra, 2a volta, 1re, 2e fois.
Quasi, presque.
Religioso, religieux.
Risoluto, résolu.
Rustico, rustique, champêtre.
Scherzando, en badinant.
Scherzo, vif et gai.
Segue, suivez, continuez.
Semplice, simple.
Sempre, toujours.
Sostenuto, soutenu.
Staccato, détaché
Teneramente, tendrement.
Tenere, tendre.
Tenuto, en soutenant le son.
Tranquillo, tranquille.
Tristamente, tristement.
Volti subito, V. S., tournez vite la page.

XXII. — SIGNES DIVERS

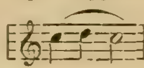
1. — Le *point* placé sur une note indique que cette note doit être nettement *piquée*, détachée du son qui la précède et du son qui la suit.



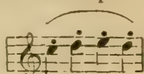
2. — Surmontée d'un *point allongé*, la note doit être piquée, détachée encore plus nettement.



3. — Le signe ⁀ ou ‿, qu'on appelle *liaison* ou *coulé*, indique qu'il faut lier les notes au-dessus ou au-dessous desquelles il est placé (*Voir la leçon sur la liaison*, page 51).



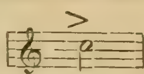
4. — Le *point* et la *liaison* réunis indiquent que les notes doivent être séparées entre elles, mais un peu lourdement portées les unes sur les autres.



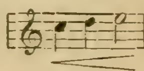
5. — Quand une note doit être accentuée plus fortement que les autres, on l'indique par le signe ∧ ou ∨, que l'on place soit au-dessus, soit au-dessous de cette note.



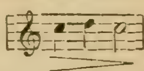
6. — Le signe > surmontant une note indique que cette note doit être accentuée, c'est-à-dire qu'elle doit être attaquée plus fortement que les autres et progressivement atténuée.



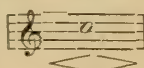
7. — Le signe ＜ indique qu'il faut renforcer progressivement le son des notes qu'il affecte.



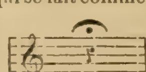
8. — Le signe ＞, qui est le contraire du précédent, indique une décroissance progressive dans l'intensité du son.



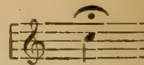
9. — L'ensemble des deux signes réunis ＜＞ indique qu'il faut d'abord augmenter progressivement le son et le diminuer progressivement ensuite. C'est ce qu'on appelle *filer le son*. Filer le son, c'est le prolonger autant que possible en ayant soin de le commencer avec la plus grande douceur, de l'amener en l'augmentant graduellement jusqu'à la plus grande intensité, et de le diminuer ensuite avec les mêmes gradations.



10. — Le *point d'arrêt*, qui se fait comme le point d'orgue, se place au-dessus d'un silence ; son objet est d'indiquer la suspension de la mesure.



11. — Le *point d'orgue* est un signe qui suspend la mesure sur une note et indique que la durée doit en être prolongée à volonté.



On le place soit au-dessus 𝄐, soit au-dessous 𝄑 de la note sur laquelle il doit agir.

12. — La *double barre* sert à indiquer la fin d'un morceau.



13. — La double barre précédée de deux points, dits *points de reprise*, indique que l'on doit recommencer la partie du morceau qui se trouve placée avant ces deux points.

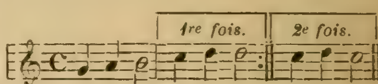


14. — La double barre suivie de deux points marque l'endroit où l'on devra recommencer le morceau lorsque l'on rencontrera une autre barre de reprise.

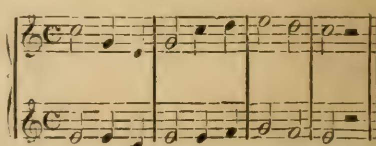


15. — Quand la dernière ou les dernières mesures d'une reprise sont surmontées des mots *1re fois* et *2e fois*, on chante jusqu'à la barre de reprise et on recommence.

Lorsqu'on arrive pour la seconde fois à la mesure ou aux mesures marquées *1re fois*, on passe cette mesure ou ces mesures pour chanter celles qui sont marquées *2e fois*.



16. — L'*accolade* est un trait perpendiculaire qui joint deux ou plusieurs parties que l'on doit exécuter en même temps.



17. — Les signes 𝄋, ⊕, ✕ indiquent qu'il faut reprendre à un signe semblable.

18. — Les lettres D C (*Da Capo*) indiquent qu'il faut recommencer le morceau et le continuer jusqu'au mot *fin*.

Voir le tableau des *Agréments*, page 98, et celui des *Abréviations*, page 99.



SOLFÈGE

Le *solfège* est un recueil de leçons de musique vocale dans lequel les difficultés du chant sont graduellement exposées.

I. – CONSEILS PRATIQUES

Pour étudier méthodiquement un morceau, il faut : 1° en faire la lecture rythmique; 2° le solfier; 3° le vocaliser; 4° chanter ses paroles.

Faire la lecture rythmique, c'est lire les notes, sans les chanter, en battant la mesure.

Solfier, c'est chanter un morceau en mesure et en prononçant seulement le nom des notes.

Vocaliser, c'est chanter un morceau sur une voyelle sans articuler les paroles et sans nommer les notes. Les voyelles *a, e* sont les plus favorables à l'émission de la voix.

Pour *chanter*, tenez la tête et le corps droits sans affectation, la poitrine en avant, les épaules effacées ; prenez un air dégagé et souriant ; respirez naturellement et sans effort; prononcez distinctement toutes les notes ou toutes les syllabes. Que votre voix soit plus ou moins forte, suivant les cas, mais toujours franche et naturelle; pour cela, ayez soin d'ouvrir bien la bouche, sans contracter les lèvres. Ne forcez jamais la voix de manière à dominer celle de vos camarades, car l'ensemble de toutes les voix doit donner un son unique : c'est ce qu'on appelle *chanter à l'unisson*.

Attaquez franchement les notes ; appuyez légèrement sur les grandes valeurs ; augmentez ou diminuez, en temps voulu, l'intensité des sons, mais soutenez-les pendant toute leur durée sans jamais laisser tomber votre voix. Surtout, débutez toujours par une bonne intonation.

Lorsqu'il ne vous sera plus possible de chanter sans effort avec la voix de poitrine, prenez la voix de fausset, vulgairement appelée *voix de tête*, en ayant bien soin de rendre insensible la transition de l'une à l'autre.

Quand on exécute une série de sons en passant du grave à l'aigu, la voix de poitrine, parcourant les sons graves et ceux du médium, change tout à coup de nature vers l'aigu, prend une acuité désagréable à l'oreille et perd les qualités de rondeur et de sonorité qui distinguent les deux premiers registres. Le nouveau registre qui apparaît est celui du fausset. Il commence à la note *si*, troisième ligne, pour les voix d'enfant.

La voix de l'enfant s'étend ordinairement du *si*, placé au-dessous de la première ligne supplémentaire d'en bas, au *fa* situé sur la cinquième ligne de la portée.

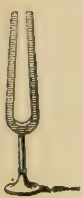

si *fa*
Etendue ordinaire de la voix de l'enfant.

Tous les exercices de notre cours sont écrits entre ces deux notes.

Exercice oral. — Qu'est-ce que le solfège? — Que doit-on faire pour étudier méthodiquement un morceau? — Qu'est-ce que *faire la lecture rythmique?* — Qu'est-ce que *solfier; vocaliser?* — Comment doit-on se tenir pour chanter? — Qu'est ce que la *voix de fausset?* — A quelle note commence-t-elle chez les enfants? — Quelle est l'étendue ordinaire de la voix de l'enfant?

II. — INTONATION — RESPIRATION

L'*intonation* est l'action ou la manière d'attaquer la note initiale d'un morceau. On la fixe au moyen du *diapason.*

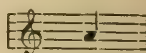

Diapason.

C'est sur le son modèle donné par le diapason que tous les instruments s'accordent. En France, le diapason donne le *la*.

Le *diapason* est un petit instrument en forme de fourche.

Lorsqu'on fait vibrer les branches de cette fourche en les écartant, on obtient un son déterminé, toujours le même, qui n'est autre que le *la*, et qui est appelé *son fondamental*.

Lorsqu'un chanteur attaque un morceau de musique, il importe qu'il ne le prenne ni trop haut ni trop bas. Afin de fixer dans sa mémoire le ton de la gamme dans laquelle il chantera, il approche de son oreille les branches vibrantes du diapason, et il part mentalement de la note donnée par l'instrument pour saisir, avec le ton convenable, celle par laquelle il doit débuter.


La du diapason.

On dit que l'*intonation* est juste ou fausse, suivant que le premier son émis est conforme ou non à l'indication fournie par le diapason.

Remarque. — Le mot *diapason* ne désigne pas seulement l'instrument dont nous venons de parler, mais aussi l'étendue des sons qu'une voix ou un instrument peut parcourir du grave à l'aigu.


Diapason de la voix de l'enfant.

Respiration. — On peut considérer la *respiration* comme une sorte de ponctuation musicale. Il importe au plus haut point d'en respecter les exigences si l'on veut éviter, dans la lecture musicale, les plus étranges contresens.

Dans tous les exercices de ce cours, nous indiquerons par des virgules les endroits où l'on doit respirer.

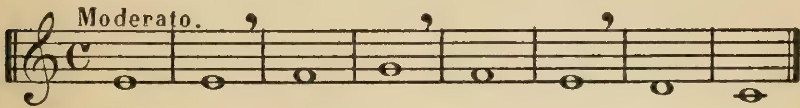
Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *intonation?* — Comment la fixe-t-on? — Décrivez le diapason. — Quand dit-on que l'intonation est juste; quand dit-on qu'elle est fausse? — Que signifie encore le mot *diapason?* — Quel est le rôle de la respiration en musique?

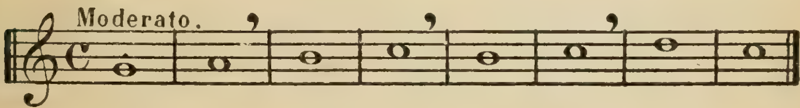
III. — Exercices sur la mesure à quatre temps.
TON DE « DO » MAJEUR

1° Faites la *lecture rythmique* des exercices suivants, en ayant soin de bien suivre le mouvement indiqué au commencement de chaque exercice; 2° *solfiez*, après avoir pris une bonne intonation; battez régulièrement la mesure; attaquez franchement les notes et soutenez-les pendant toute leur durée sans jamais rendre sensible à l'oreille le passage d'un temps à un autre; observez bien les nuances et les altérations de mouvement quand il s'en trouvera; 3° *vocalisez*, en suivant les mêmes principes; 4° *chantez* les paroles.

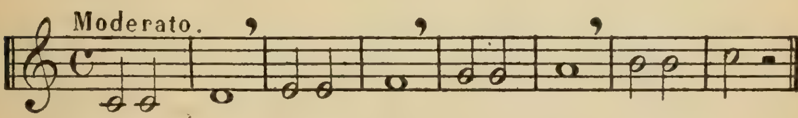
La ronde et la pause valent 4 temps; la blanche et la demi-pause, 2 temps; la noire et le soupir, 1 temps; il faut 2 croches ou 4 doubles croches par temps.

77

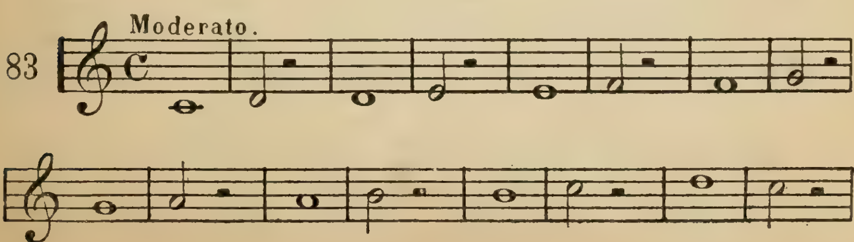

78


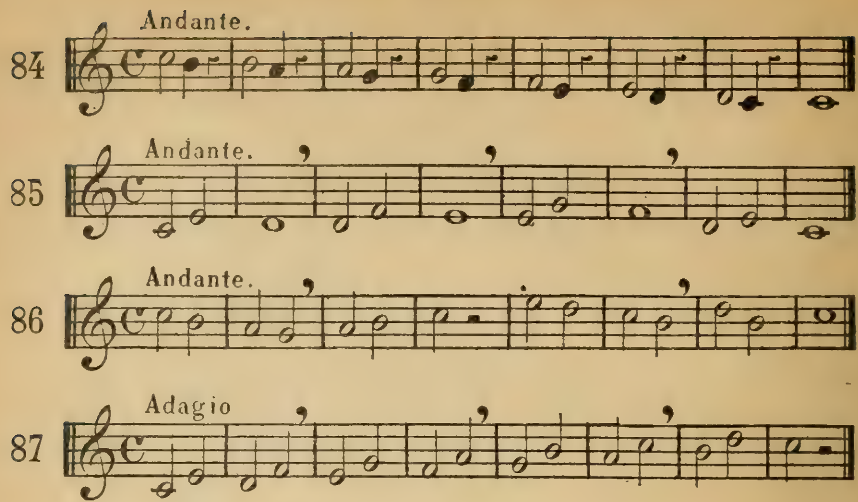
79


80

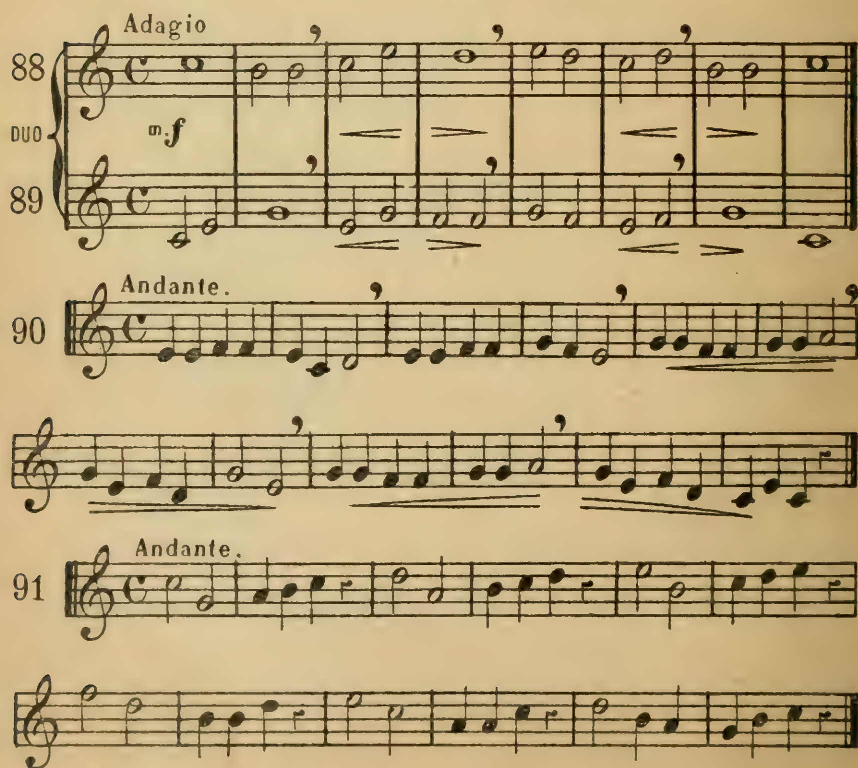

81


82

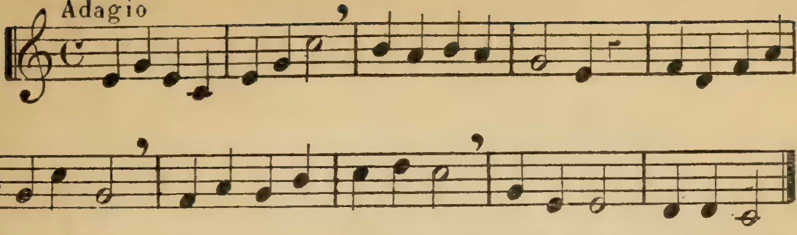

83




Avant de chanter en duo les exercices 88 et 89 on les étudiera séparément.



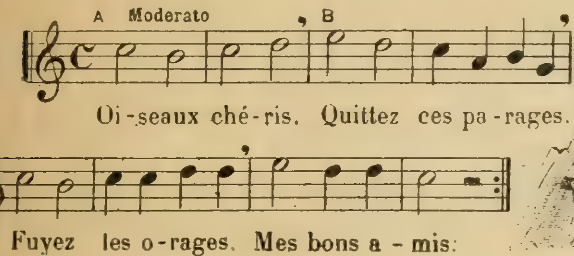
92



Canon. — On appelle *canon* un morceau de musique que des voix, en nombre indéterminé, attaquent l'une après l'autre et peuvent recommencer indéfiniment. Il y a des canons à 2, 3 et 4 voix, etc.

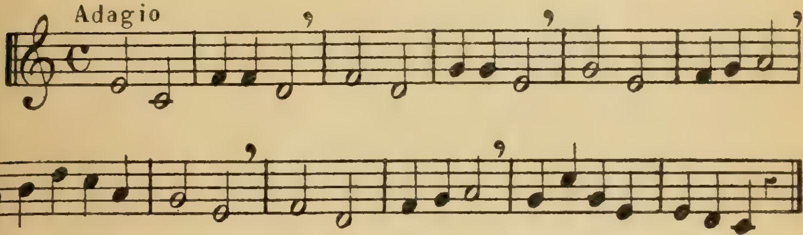
Canon a deux voix. — *Les élèves seront divisés en deux groupes; un des deux commencera, et quand il arrivera à la lettre* B, *le second groupe prend a à la lettre* A,

93



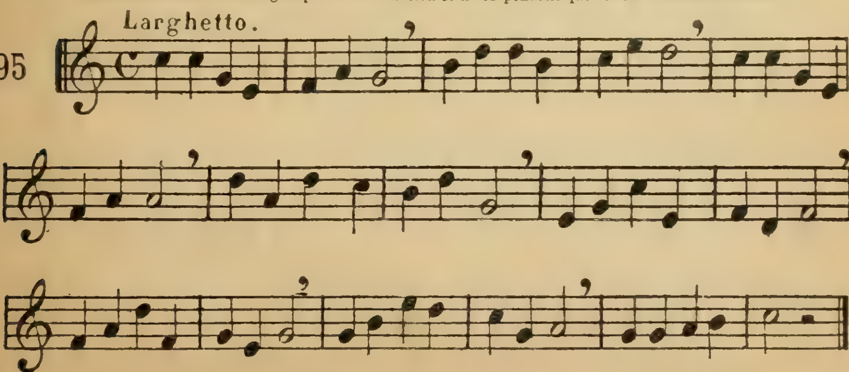


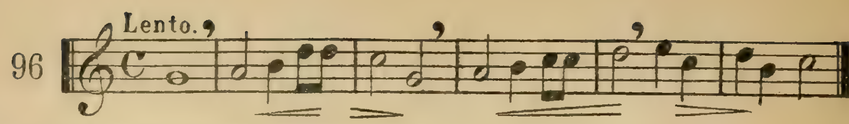
94



Diviser les élèves en deux groupes. L'un chantera le n° 83 pendant que l'autre chantera le n° 95.

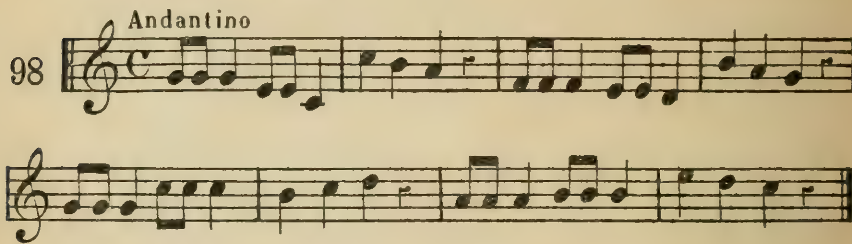
95

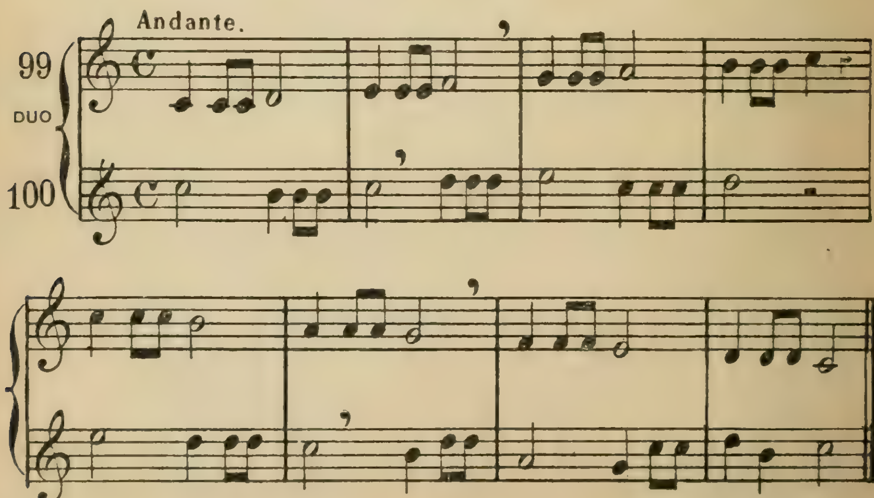












Exercice oral. — Qu'est-ce qu'un canon ? | **Exercice écrit.** — Copier le canon nº **93**.

IV. — Exercices d'intonation sur la mesure à deux temps.

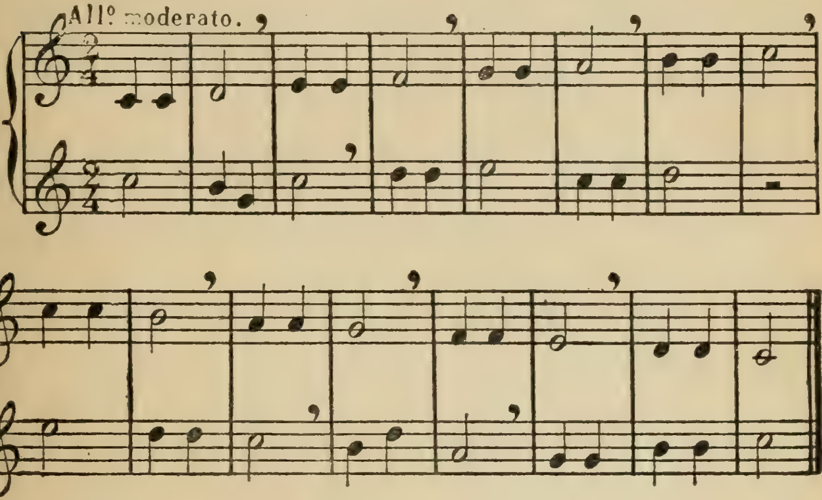
Suivez l'ordre méthodique indiqué page 29.

La blanche et la demi-pause valent 2 temps ; la noire et le soupir, 1 temps ; il faut 2 croches ou 4 doubles croches pour 1 temps.

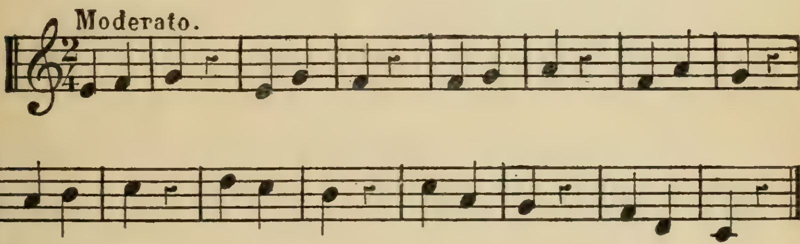
101

DUO

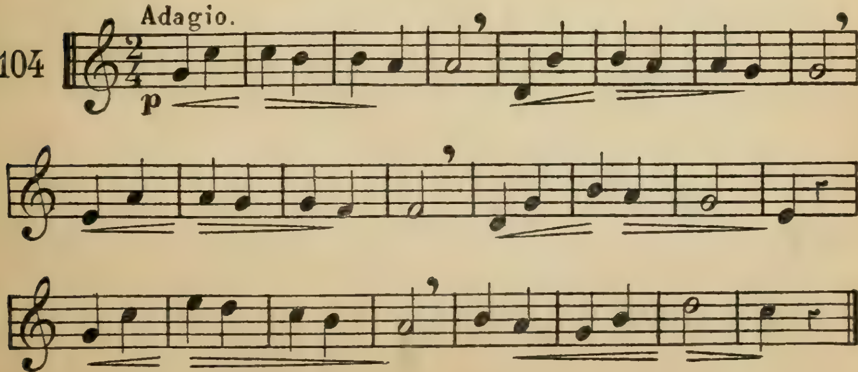
102

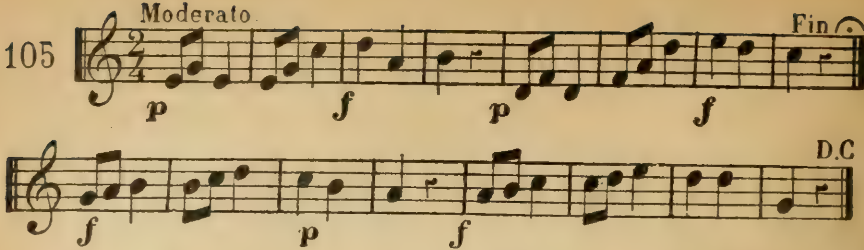


103



104

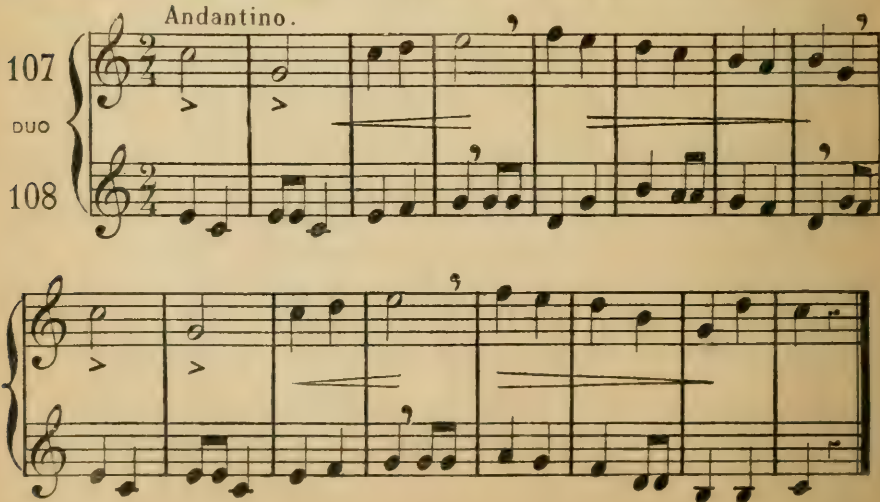




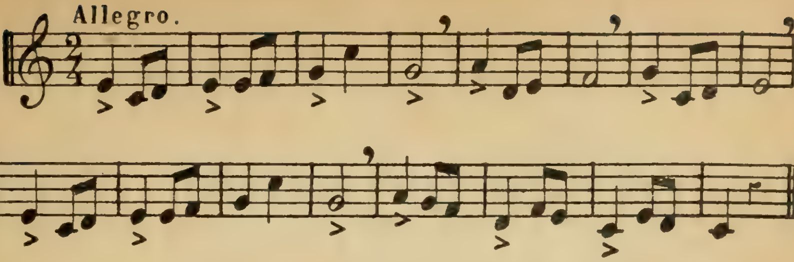
CANON A DEUX VOIX. — *Le premier groupe commencera, et quand il arrivera à la lettre* B, *le second prendra à la lettre* A.







109



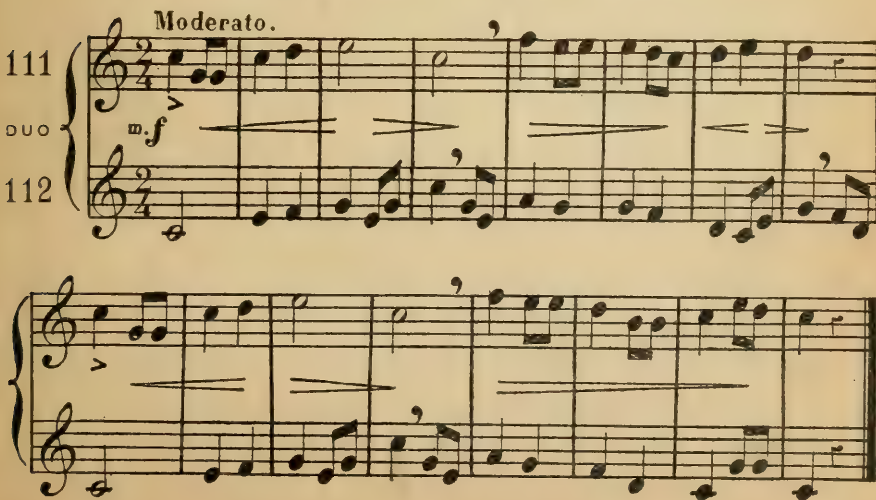
110



111

DUO

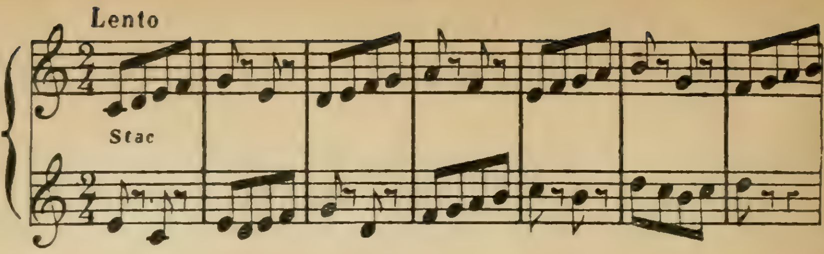
112

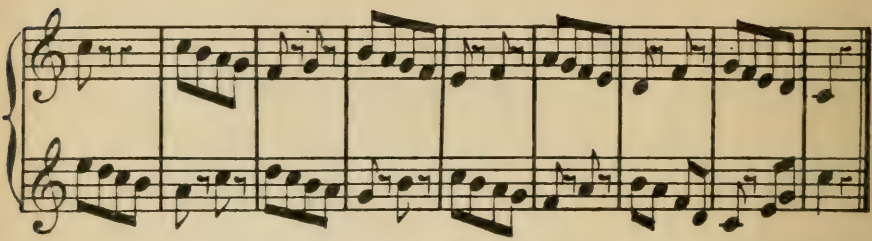


113

DUO

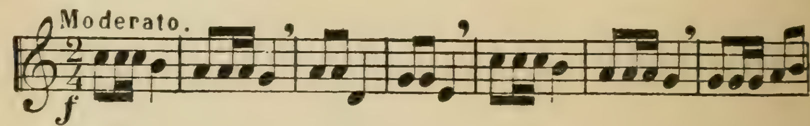
114

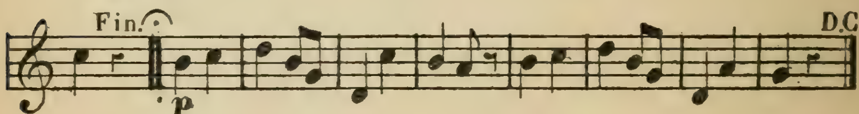




Doubles croches. — *Il faut 4 doubles croches, ou une croche et 2 doubles croches, par temps.*

115

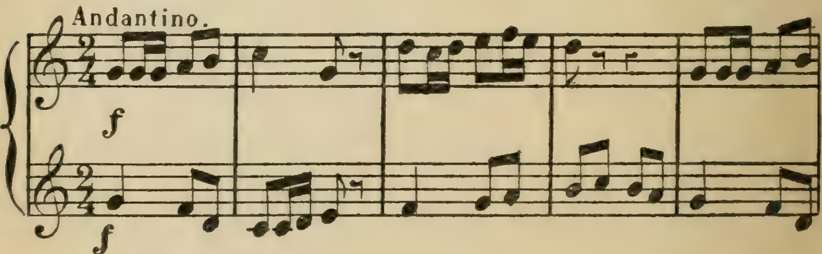


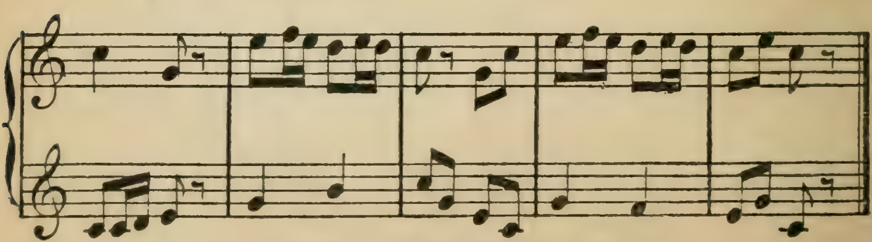


116

DUO

117





V. — Exercices d'intonation sur la mesure à trois temps.

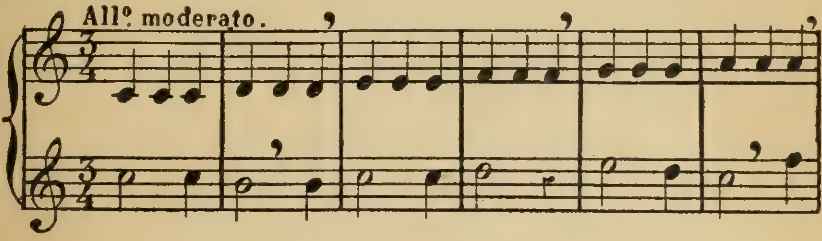
Suivez l'ordre méthodique indiqué page 29.

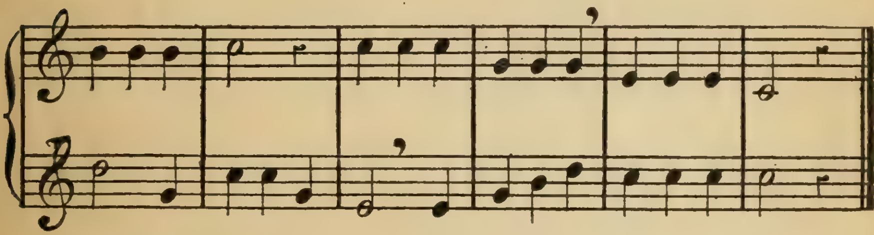
La blanche et la demi-pause valent 2 temps; la noire et le soupir, 1 temps; il faut 2 croches ou 4 doubles croches par temps.

118

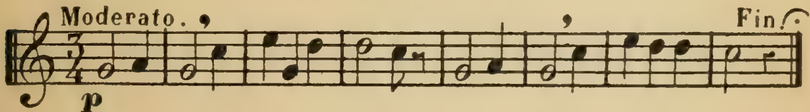
DUO

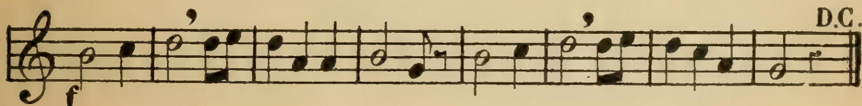
119



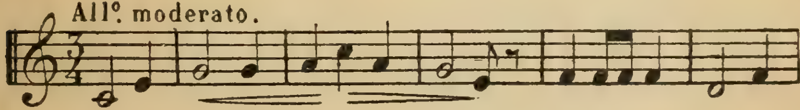


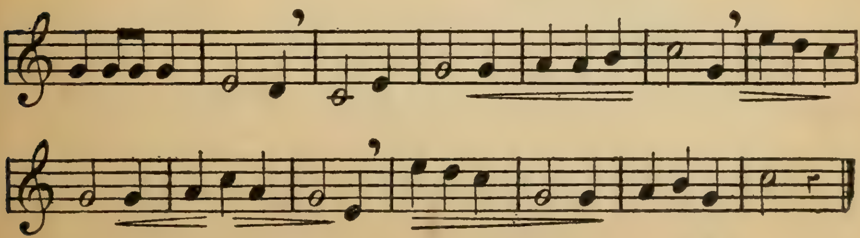
120





121

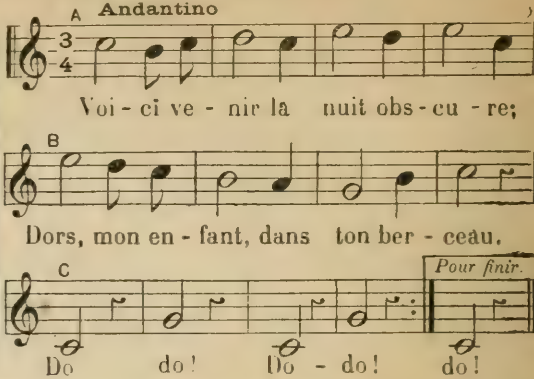




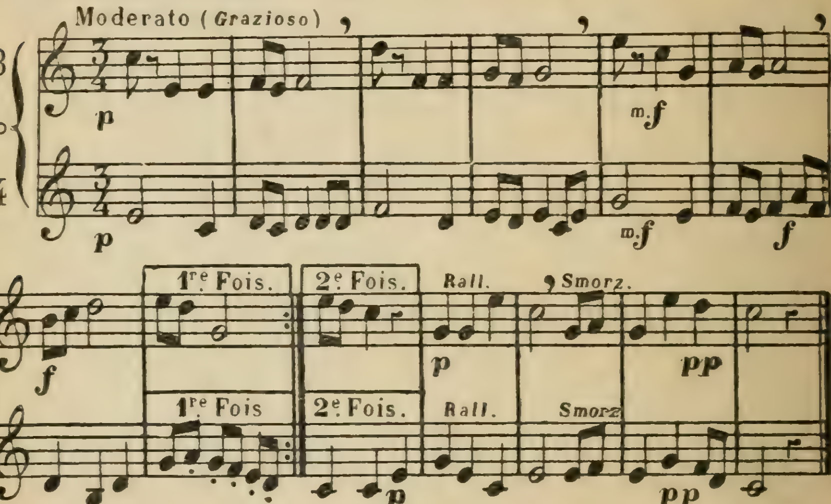
Canon a trois voix. — *Les élèves seront divisés en trois groupes. Le premier commencera; lorsqu'il arrivera à la lettre* B, *le second prendra à la lettre* A, *et quand celui-ci arrivera à son tour à la lettre* B, *le troisième commencera à la lettre* A.



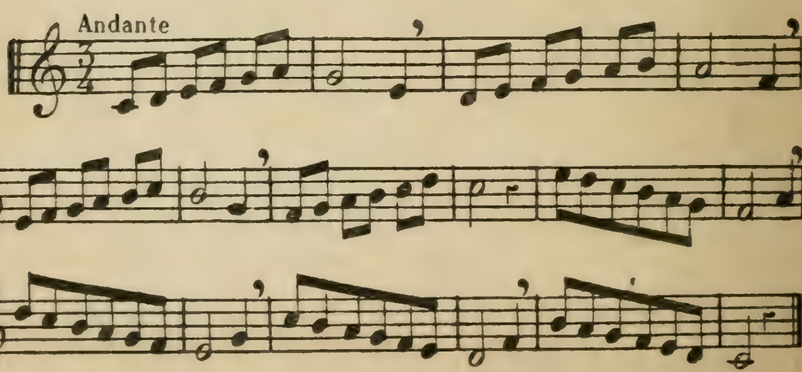
122



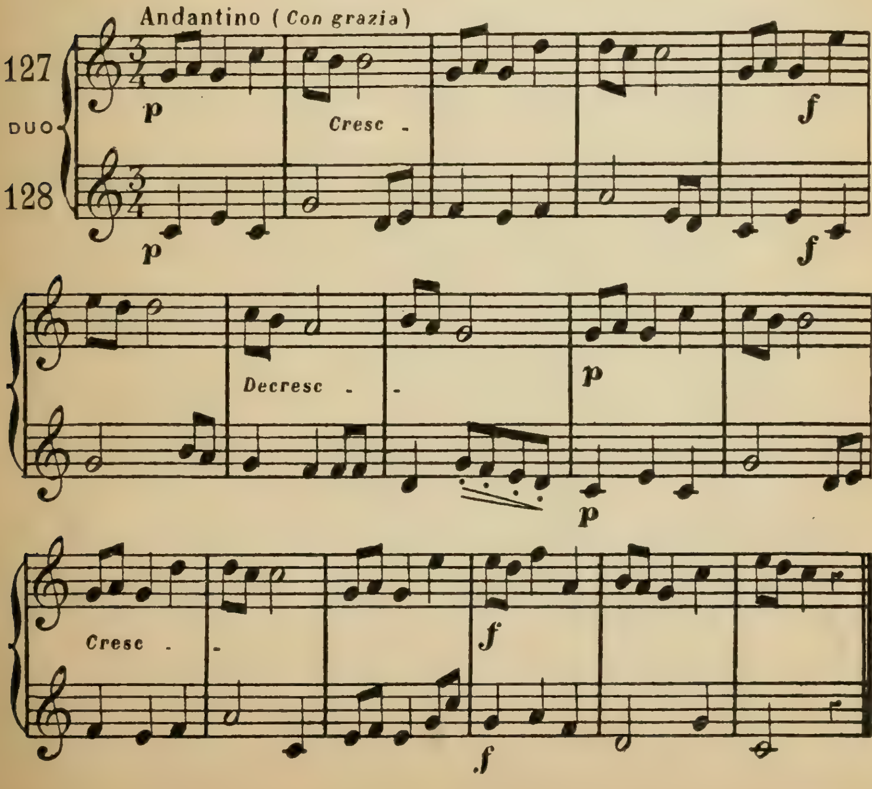
123
DUO
124



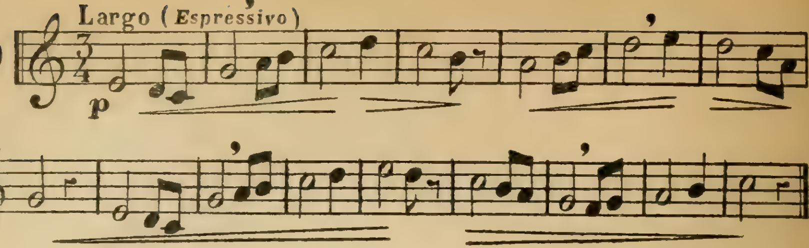
125




Allegretto Grazioso
126
Le soleil ray - onne Sur les belles fleurs
Et le printemps donne Toutes ses splen-
- deurs. Légère hiron-del - le ,
Viens nous égay - er , Viens à ti - re-d'aile Dans no-tre foy-er.


Andantino (Con grazia)
127
DUO
128
p
Cresc
f
Decresc
Cresc

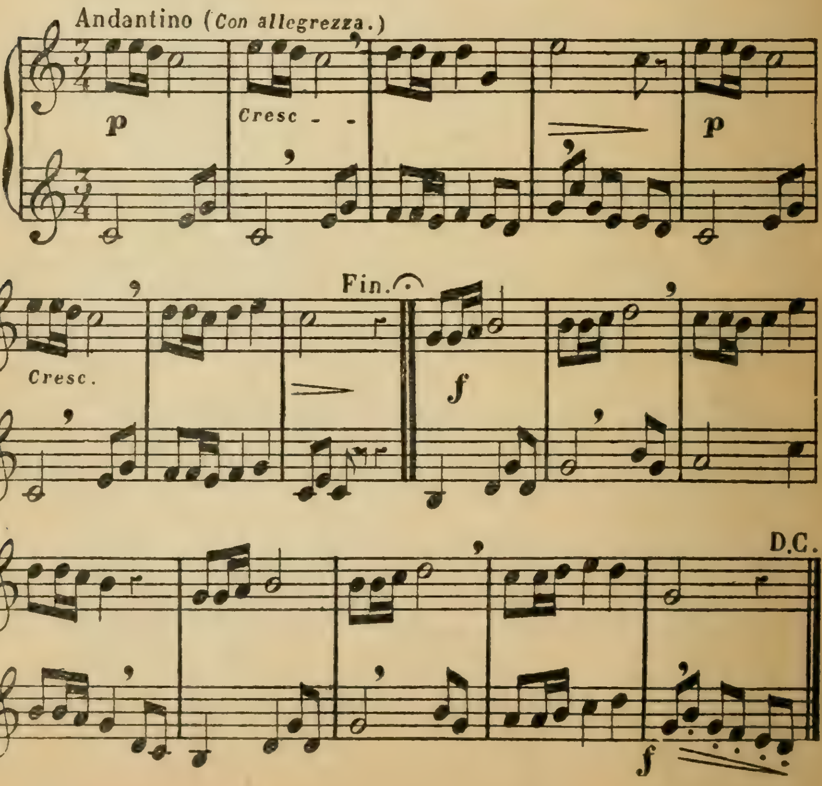
129



130



131
DUO
132

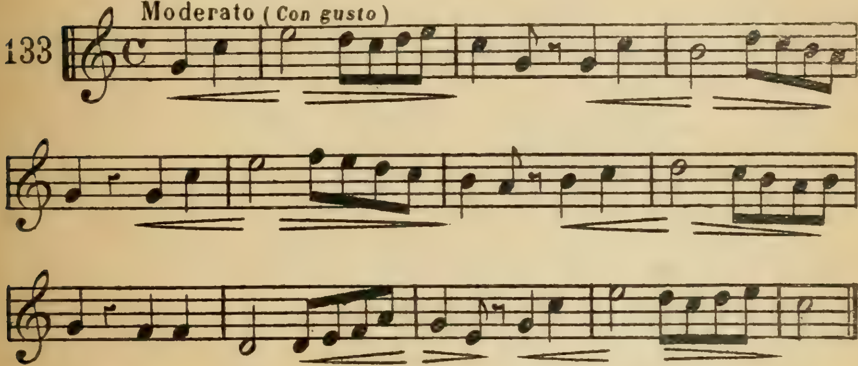


VI. — MESURES INCOMPLÈTES

Il arrive très souvent que la première mesure d'un morceau est incomplète, c'est-à-dire qu'elle ne contient pas le nombre de temps qui normalement devraient la composer. Généralement on ne se préoccupe pas d'indiquer par des silences les temps qui manquent ; on se borne à les compter en battant la mesure à partir du temps qui contient la première note du morceau.

La dernière mesure du morceau est souvent le complément de la première.

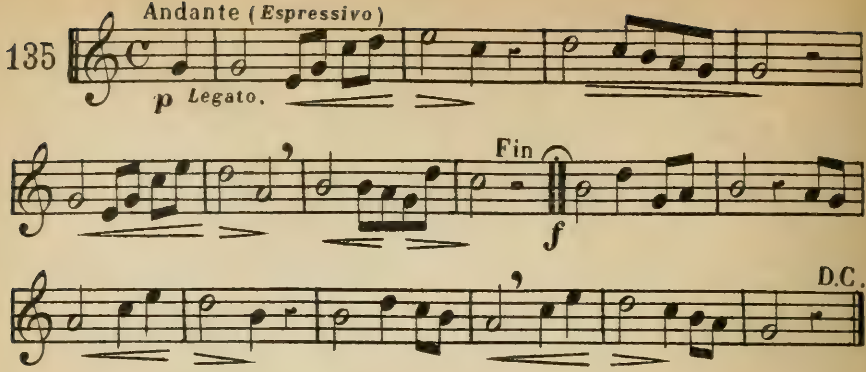
133

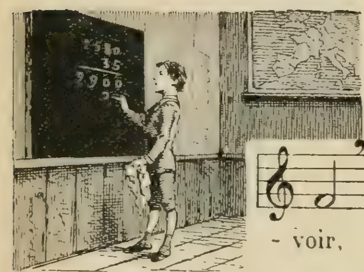


134

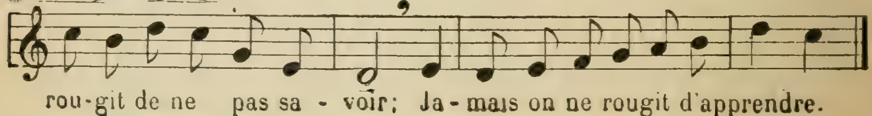


1 *Morceau extrait des* **Rondes enfantines,** *par Marcellin Moreau.* (*Librairie Larousse.*)


Andante (Espressivo)
135
p Legato.
Fin
f
D.C.




Andantino Con grazia
136
Pour s'instruire de son de-
- voir, Il est toujours temps de s'y pren-dre; On


rou-git de ne pas sa - voir; Ja - mais on ne rougit d'apprendre.


Allegretto (Scherzo)
137
DUO
138
p Leggiero.
p
Fin
f
D.C.

VII. – DU POINT

Le *point* mis à la droite d'une note augmente de moitié la valeur de cette note.

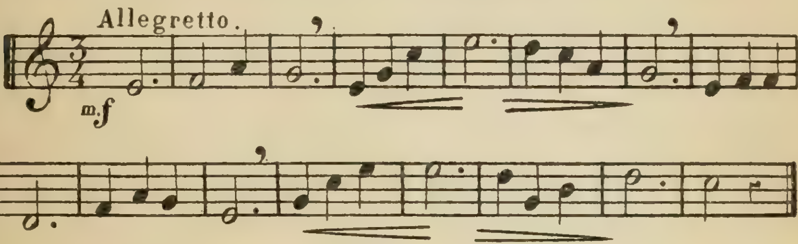
Ainsi la blanche, qui vaut deux noires, en vaudra trois lorsqu'elle sera pointée; la noire, qui vaut deux croches, en vaudra trois si elle est pointée, etc.



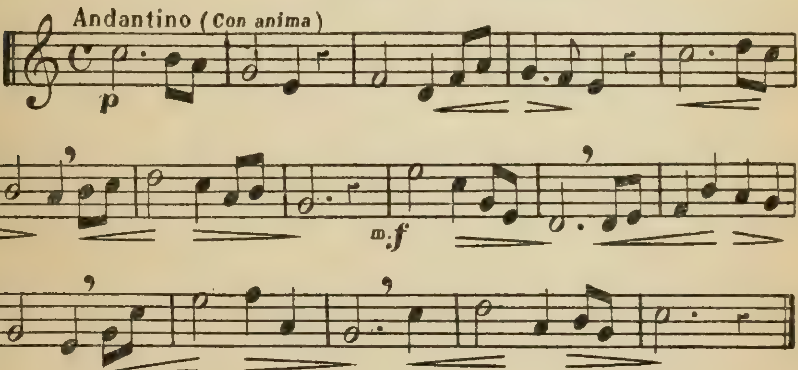
Comme les notes, les silences peuvent être pointés. Le point placé à la droite d'un silence augmente de moitié la durée de ce silence.

On pointe rarement la pause et la demi-pause. Le point que l'on trouve quelquefois après le soupir ne s'emploie qu'à partir du demi-soupir.

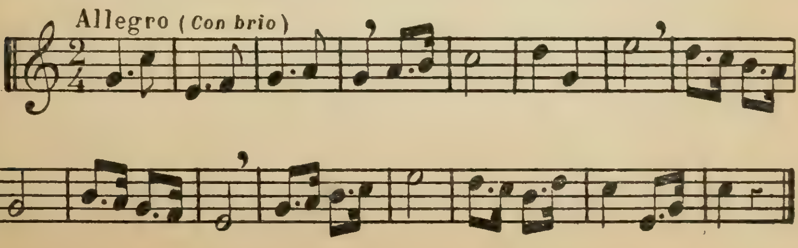
139



140



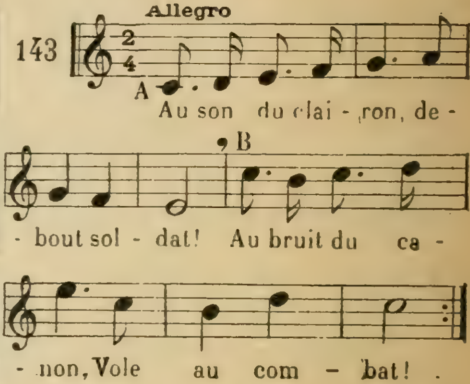
141

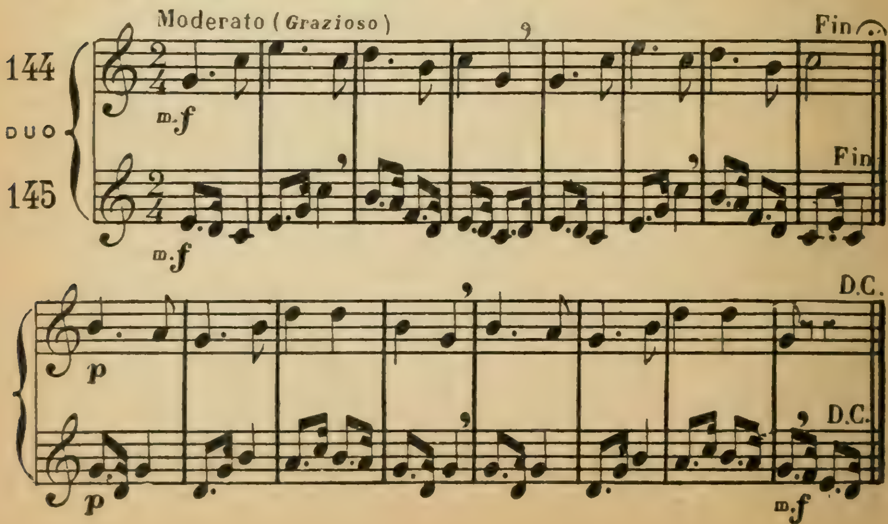




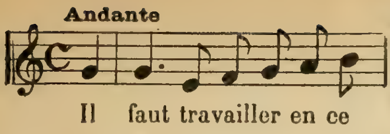
Canon a deux voix.



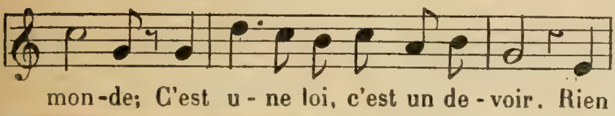




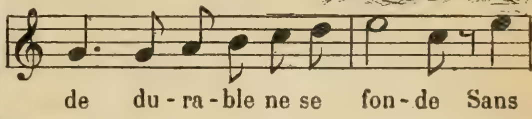
146

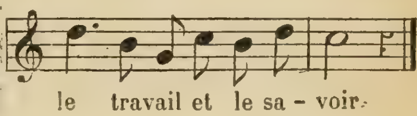












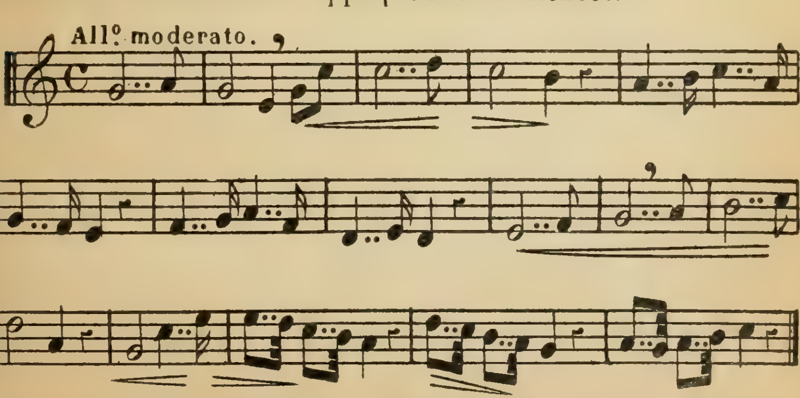
VIII. — DU DOUBLE POINT

Quand une note est suivie de deux points, le deuxième point augmente la durée de cette note de la moitié de la durée du premier point.

Ainsi la blanche pointée, qui vaut trois noires, en vaudra trois plus une croche quand elle sera doublement pointée.

Les mêmes observations s'appliquent aux silences.

147



Exercice oral. — Qu'indique le point placé à la droite d'une note? — Les silences peuvent-ils être pointés? — Combien de noires vaut la blanche pointée? — La noire pointée, combien vaut-elle de croches? — Dans une note suivie de deux points, que vaut le deuxième point?

IX. — ALTÉRATIONS. — SIGNES ACCIDENTELS

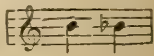
Les *altérations* sont des changements de son que l'on fait subir à certaines notes d'une gamme ou d'un accord.

Il y a trois signes d'altération :

Le *dièse* ♯ qui élève d'un demi-ton le son de la note qu'il précède.



Le *bémol* ♭ qui baisse d'un demi-ton le son de la note qu'il précède.

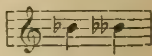


Le *bécarre* ♮ qui détruit l'effet du dièse ou du bémol, en rétablissant dans son état naturel la note diésée ou bémolisée.

Pour élever d'un demi-ton une note déjà diésée, on se sert du *double dièse* × ou ♯♯.

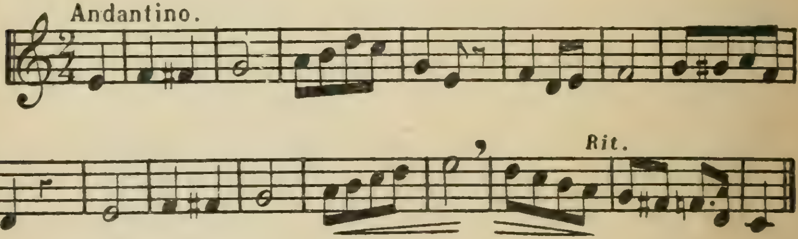


Pour baisser d'un demi-ton une note bémolisée, on se sert du *double bémol* ♭♭.



Les dièses et les bémols qu'on trouve dans le courant d'un morceau sont appelés signes *accidentels* ou *accidents*. Ils n'agissent que dans la seule mesure où ils sont placés, et leur action, ne dépassant pas cette mesure, s'étend sur toutes les notes de même nom, à quelque octave que ce soit. (*V. les signes constitutifs*, page 64.)

148



149



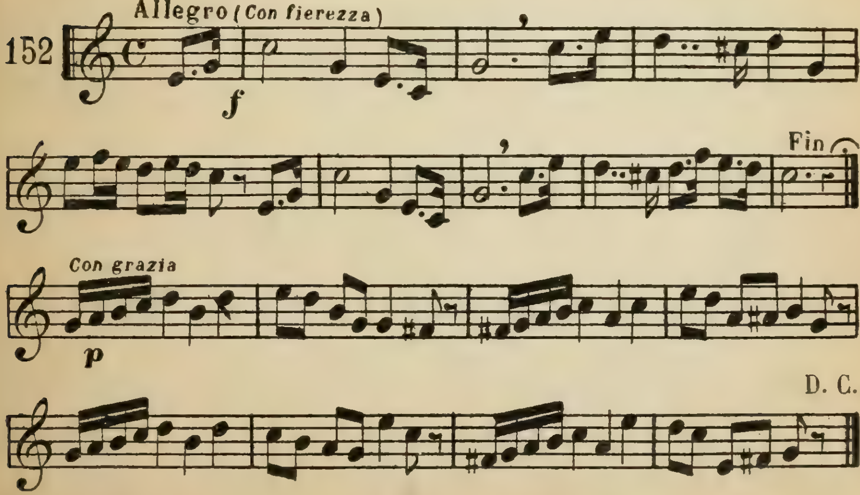
150

Mvo

151



152



Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *altération ?* — Combien y a-t-il de signes d'altération ? — Nommez-les. — Quelle influence a chacun d'eux sur la note qu'il précède ? — Qu'est-ce que le double dièse, le double bémol ? — Qu'appelle-t-on *signes accidentels?* — A quoi se borne leur action ?

X. — TEMPS FORTS ET TEMPS FAIBLES

Nous avons vu, dans les exercices de lecture rythmique (page 16), que les mesures se divisent en temps forts et en temps faibles.

Les temps sont à leur tour subdivisés en parties fortes et en parties faibles, et les observations que nous avons faites à propos de la division des mesures s'appliquent exactement à ces subdivisions des temps.

Ainsi, lorsque le temps est formé de deux notes, la première note est forte, la deuxième est faible; lorsqu'il est formé de trois notes, la première est forte, les deux autres sont faibles; lorsqu'il est formé de quatre notes, la première est forte, la deuxième et la quatrième sont faibles, la troisième est demi-forte.

Par rapport aux autres notes du temps dont elle fait partie, la première note est toujours forte.

XI. — CONTRETEMPS

On appelle *contretemps :*

1° L'action d'attaquer le son sur le temps faible de la mesure; la valeur du temps fort étant indiquée par un silence.



2° L'action d'attaquer le son sur la partie faible du temps sans le prolonger sur le temps fort ou la partie forte du temps; la valeur de ce temps fort ou de cette partie forte est également indiquée par un silence.



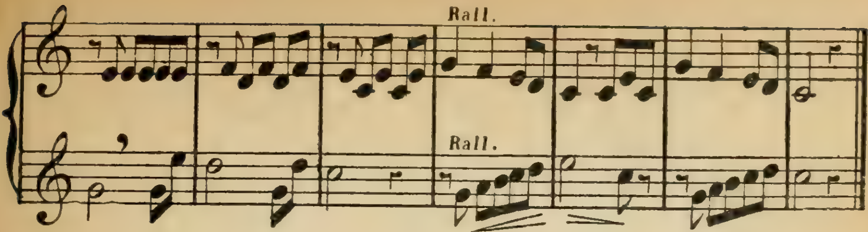
Observation. — Le contretemps se rencontre surtout dans les accompagnements où la basse frappe le temps, tandis qu'il est marqué par les autres parties.

153

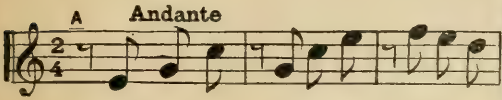
DUO

154

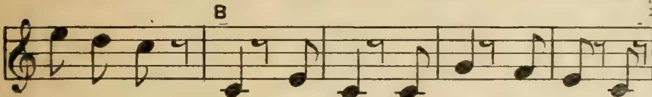


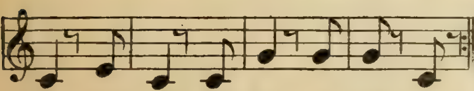


155



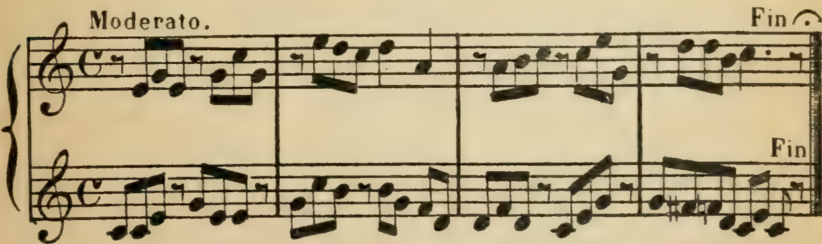


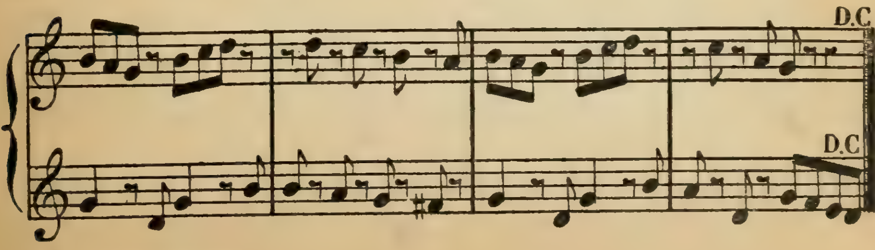




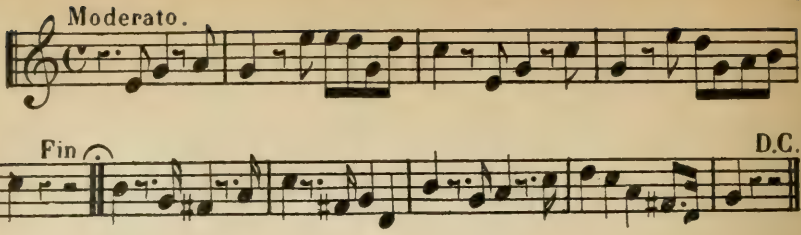


156
DUO
157



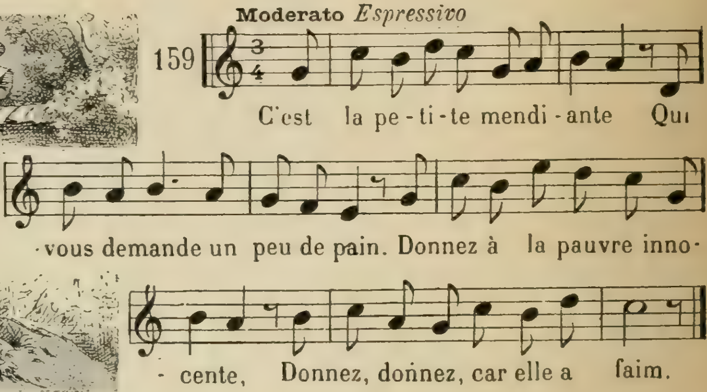


158





159



160 DUO 161

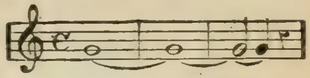


Exercice oral. — Comment se subdivisent les temps? — Quelles sont les notes fortes et les notes faibles d'un temps divisé en deux, ou en trois ou en quatre notes? — Qu'appelle-t-on *contretemps?* — Dans quel cas le contretemps est-il surtout employé?

XII. — LIAISON

La *liaison* des notes s'indique par une courbe: ⌒ ou ◡.

Chaque fois que ce signe est figuré au-dessus ou au-dessous de deux ou plusieurs notes à l'unisson, on nomme seulement la première note et on soutient le son pendant la durée de toutes les notes réunies par la courbe.

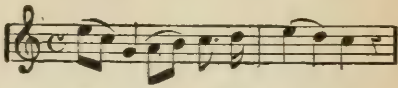


Le *sol* doit être soutenu 11 temps.

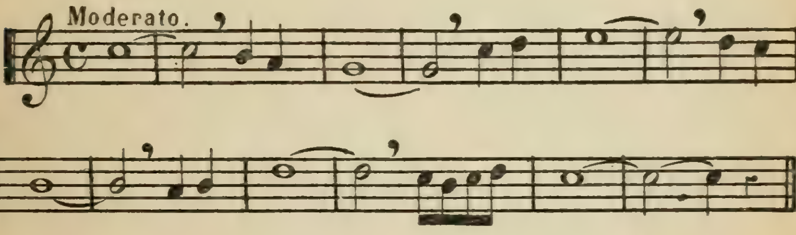
Quand le signe se trouve au-dessus ou au-dessous des notes de différents noms, il indique que ces notes, au lieu d'être détachées, doivent être *liées*, c'est-à-dire chantées sans interruption de son, d'une seule émission de voix. Dans ce cas, la liaison prend aussi le nom de *coulé*.



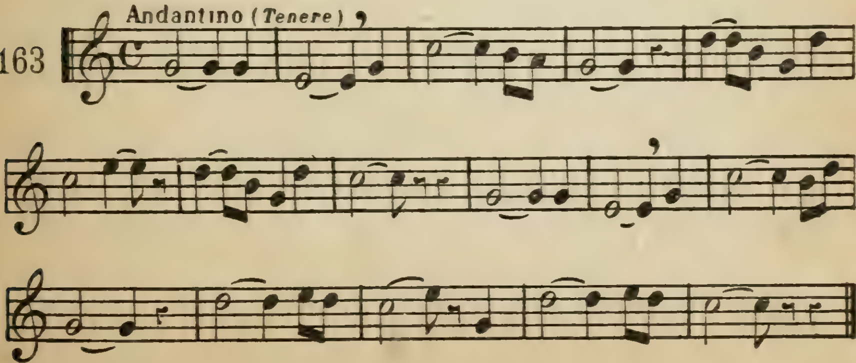
Dans le chant, on appelle *liaison* une suite ou succession de plusieurs notes passées sous la même syllabe parce que, sur le papier, elles sont attachées ou liées entre elles.



162



163





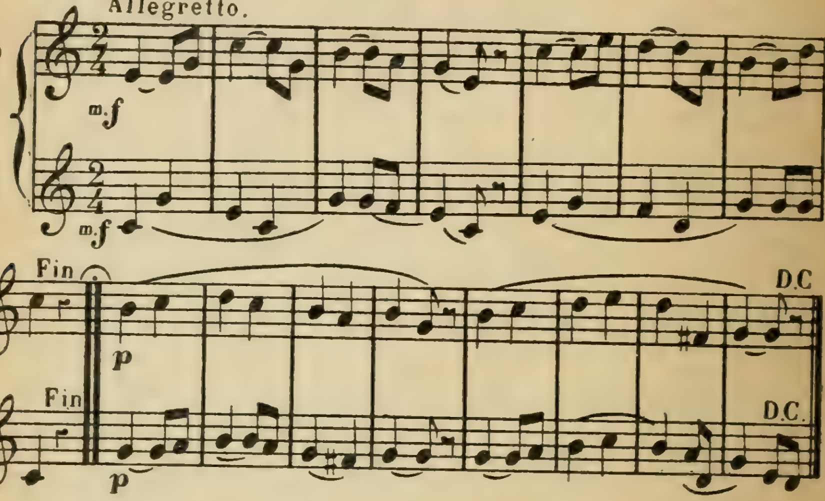
164



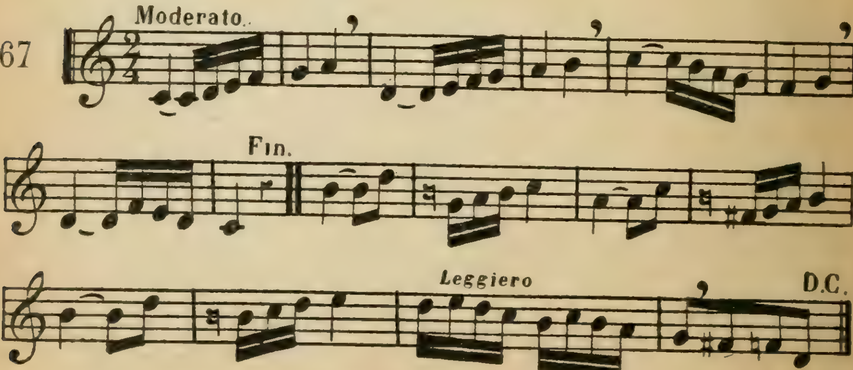
165

DUO

166



167



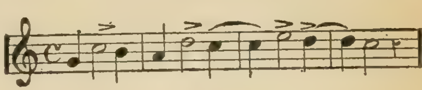
Exercice oral. — Comment s'indique la *liaison?* — Comment solfie-t-on plusieurs notes à l'unisson lorsqu'elles sont liées? — Quand la liaison porte sur les notes de différents sons, quel en est le résultat? — Quel nom donne-t-on alors à la liaison? — Dans le chant, qu'appelle-t-on *liaison?*

XIII. — SYNCOPE

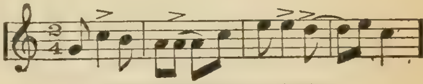
La syncope est la prolongation du temps faible sur le temps fort ou sur la partie forte d'un temps. Elle peut produire son effet soit dans la même mesure, soit dans deux mesures consécutives.

Toute note syncopée est à contretemps.

La syncope est ordinairement figurée par un signe ondulé semblable à celui de la liaison ⌒ ou ⌣ ; mais il ne faut pas confondre l'un avec l'autre, car ce signe, dans la syncope, ne s'applique qu'à deux notes de même intonation.

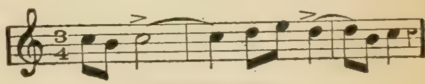


La syncope est dite *ordinaire* ou *simple* lorsqu'elle se compose de deux valeurs égales, ou bien lorsqu'elle a lieu sur une seule note.



Syncopes ordinaires ou simples.

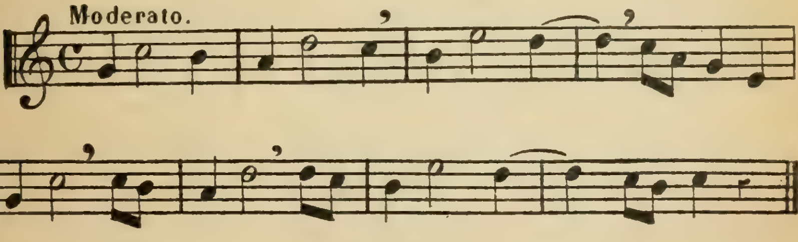
Lorsque la valeur des deux notes formant la syncope est inégale et moindre d'un côté que de l'autre, on a ce qu'on appelle une *syncope brisée* ou *irrégulière*.



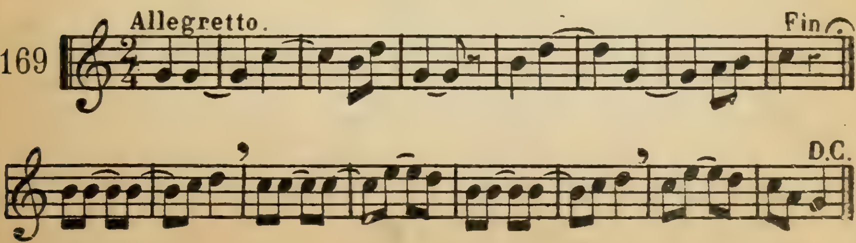
Syncopes brisées.

Dans l'exécution musicale, la syncope doit se faire avec délicatesse. Il faut l'attaquer franchement, mais éviter de rendre sensible la transition du temps faible au temps fort.

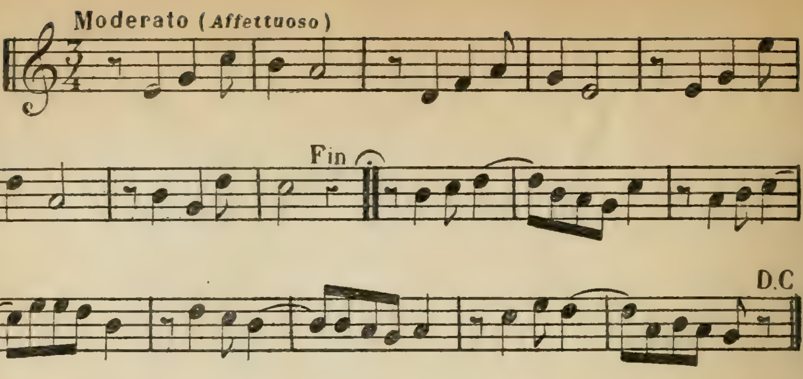
168



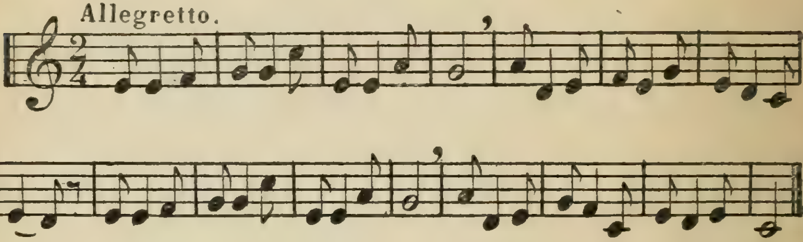
169



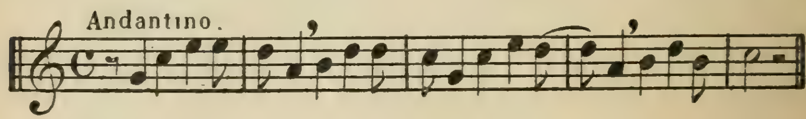
170



171



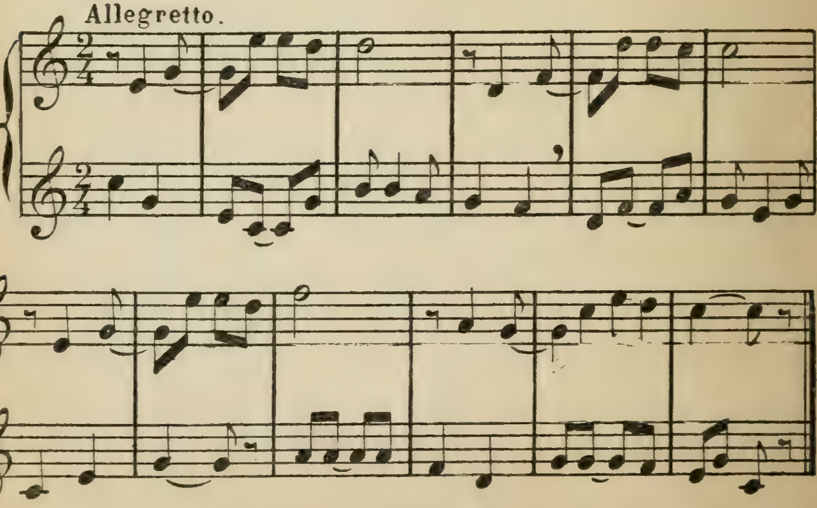
172



173

DUO

174



Exercice oral. — Qu'est-ce qu'une *syncope?* — Comment la figure-t-on ? — Peut-elle affecter deux notes appartenant à des mesures différentes ? — Qu'appelle t-on syncope *ordinaire?* — Qu'appelle-t-on syncope *brisée?* — Comment doit-on exécuter une syncope?

XIV. — MESURE A TROIS-HUIT

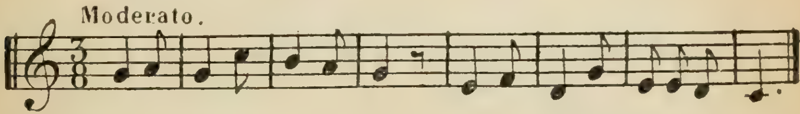
La mesure à *trois-huit* est une mesure à trois temps.

Elle est ainsi appelée parce qu'elle contient les trois huitièmes de la ronde, c'est-à-dire trois croches par mesure.

C'est une mesure simple ou binaire, puisque chacun de ses temps se compose d'une croche, valeur divisible par deux.

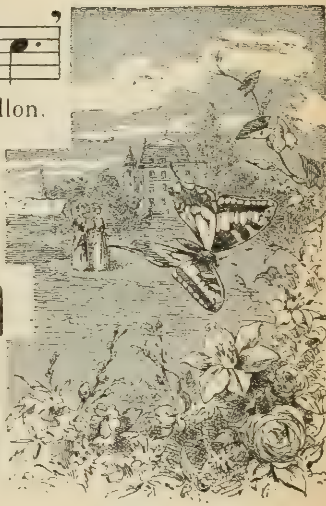
Dans la mesure $\frac{3}{8}$, qui est une mesure trois-quatre diminuée, la croche vaut un temps, la noire deux, et la noire pointée trois, par conséquent la mesure entière; il faut deux doubles croches par temps.

175



176





177



Exercice. — Qu'est-ce que la mesure à *trois-huit*, et pourquoi l'appelle-t-on ainsi ? — Quelle est l'unité de temps dans la mesure à *trois-huit* ? — Quelle est l'unité de mesure ?

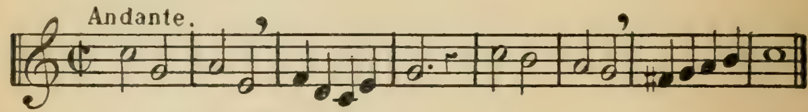
XV. — MESURE ₵

La mesure indiquée par un C barré (₵), ou par un 2, ou par la fraction $\frac{2}{2}$, est une mesure à deux temps.

Au point de vue de sa composition, cette mesure est absolument analogue à la mesure ordinaire à quatre temps : elle a la ronde pour unité de mesure. Seulement, comme la mesure se bat à deux temps, la valeur de chaque note est réduite de moitié.

La ronde ne vaut que deux temps : il faut ou une blanche ou deux noires ou quatre croches par temps.

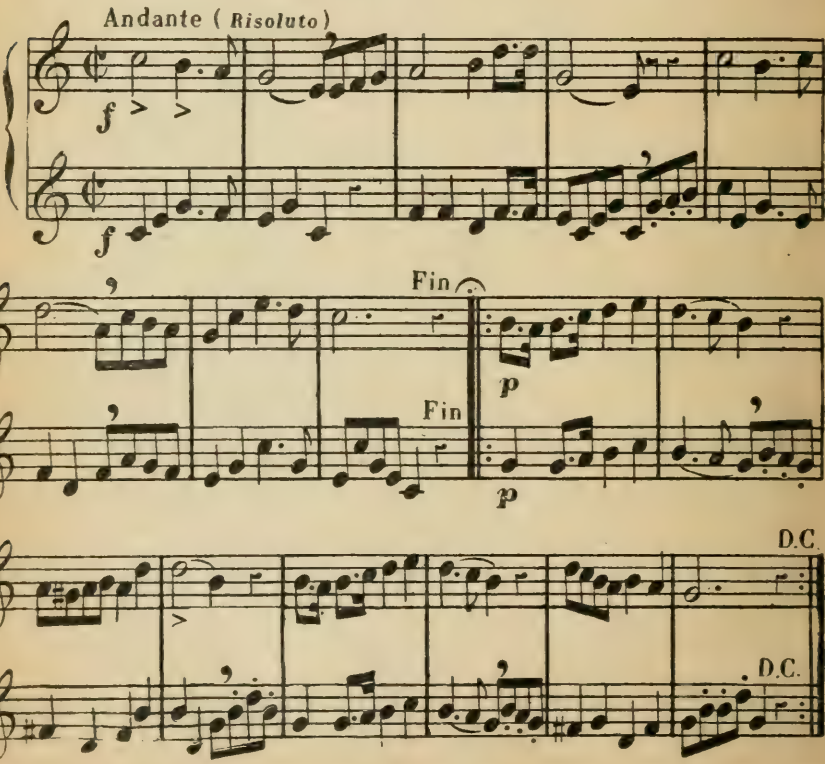
178



179

DUO

180



Exercice. — Comment la mesure ₵ peut elle encore être indiquée ? — Comment se bat-elle ? — Comment est-elle composée ? — Que valent la ronde, la blanche, la noire dans la mesure ₵ ?

XVI. — MESURES COMPOSÉES

On appelle *mesures composées* ou *ternaires* celle dont chaque temps est formé d'une valeur divisible par trois.

Telle est la mesure dont le temps est représenté par une noire pointée, qui vaut trois croches.

Les plus usités sont les mesures à *six-huit*, à *neuf-huit* à *douze-huit*.

XVII. — MESURE A SIX-HUIT

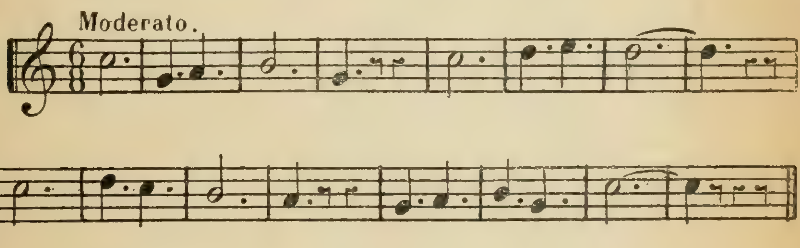
La mesure à *six-huit* est une mesure à deux temps.

Elle est ainsi appelée parce qu'elle contient les six huitièmes de la ronde, c'est-à-dire six croches par mesure.

Elle a la blanche pointée pour unité de mesure.

Dans la mesure $\frac{6}{8}$ il faut, pour chaque temps, ou une noire pointée, ou une noire et une croche, ou trois croches, ou six doubles croches.

181



182

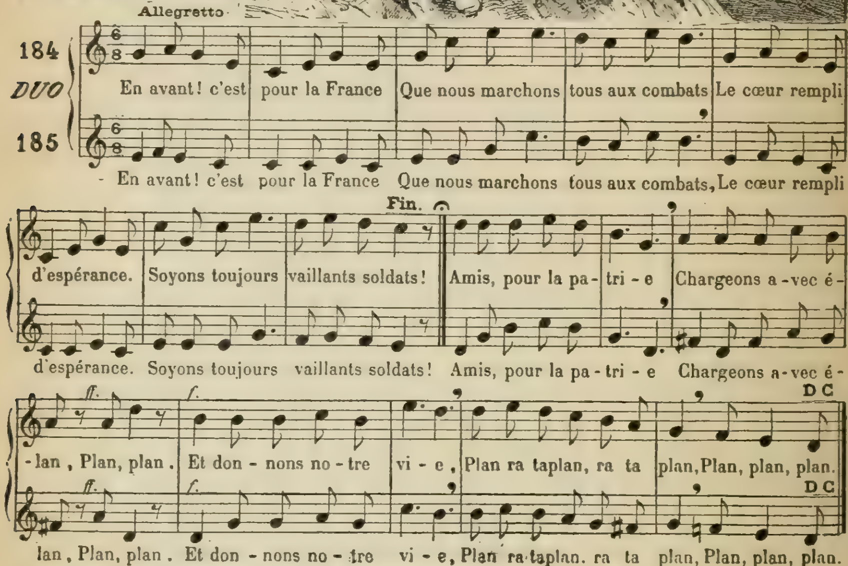
DUO

183



(Pas redoublé)







Exercice. — Qu'appelle-t-on *mesures composées?* — Quelles sont les plus usitées? — Comment se bat la mesure à *six-huit?* — Pourquoi l'appelle-t-on ainsi? — Qu'elle note a-t-elle pour unité de mesure; pour unité de temps? — Combien faut-il de croches par temps?

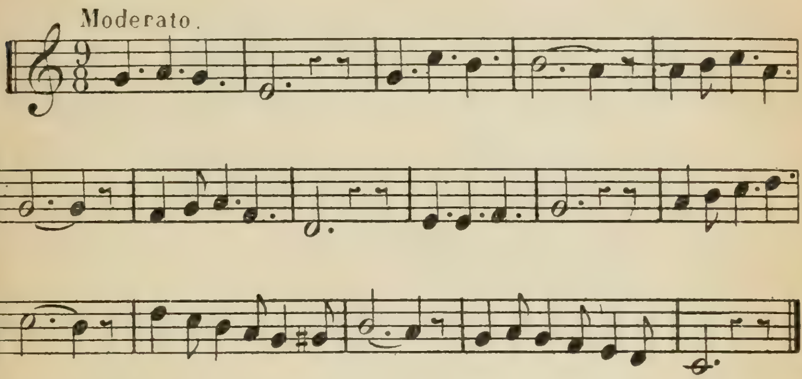
XVIII. — MESURE A NEUF-HUIT

La mesure à *neuf-huit* est une mesure à trois temps.

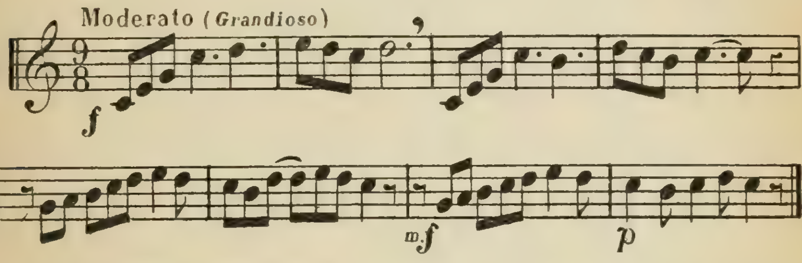
Elle est ainsi appelée parce qu'elle contient neuf huitièmes de la ronde, c'est-à-dire neuf croches par mesure.

Le temps de la mesure à $\frac{9}{8}$ se compose des mêmes valeurs que le temps de la mesure à $\frac{6}{8}$.

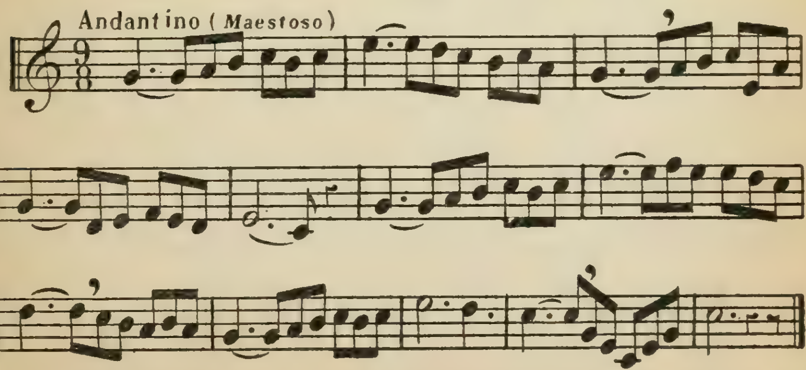
187



188



189



Exercice. — Comment bat-on la mesure à *neuf-huit?* — Pourquoi l'appelle-t-on ainsi? — Quelle note a-t-elle pour unité de temps; pour unité de mesure? — Combien faut-il de croches par mesure; par temps? — Décomposez chaque mesure de l'exercice 188.

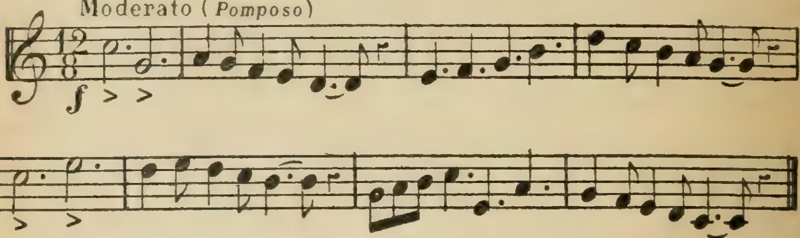
XIX. — MESURE A DOUZE-HUIT

La mesure à *douze-huit* est une mesure à quatre temps.

Elle est ainsi appelée parce qu'elle contient douze huitièmes de la ronde, c'est-à-dire douze croches par mesure.

Le temps de la mesure à $\frac{12}{8}$ se compose des mêmes valeurs que le temps des mesures à $\frac{6}{8}$ et à $\frac{9}{8}$.

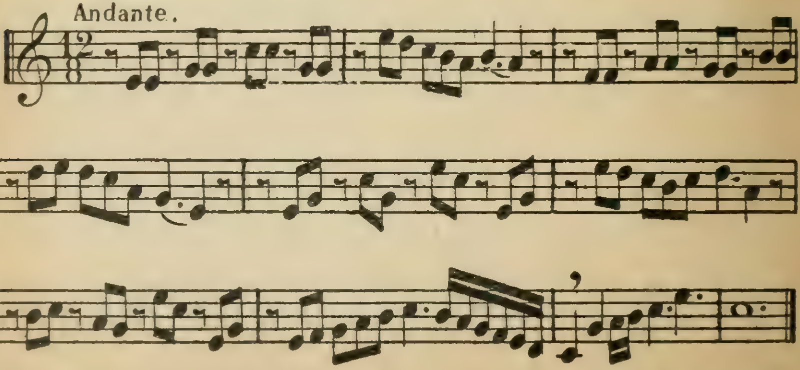
190



191



192



Exercice. — Comment bat-on la mesure à *douze-huit?* — Pourquoi l'appelle-t-on ainsi? — Quelle note a t-elle pour unité de temps; pour unité de mesure? — Combien faut-il de croches par mesure; par temps? — Décomposez chaque mesure des exercices 190 et 191.

XX. — TRIOLETS

Le *triolet* est un groupe de trois notes d'égale valeur, qui doivent être exécutées dans le même temps que le seraient deux notes de même figure, et par conséquent avec une plus grande rapidité.

On place un 3 au-dessus ou au-dessous du triolet, pour l'indiquer.

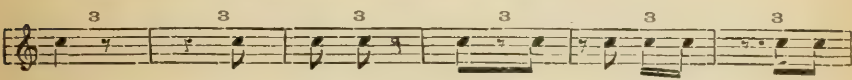
TABLEAU DES VALEURS DE NOTES EN TRIOLETS



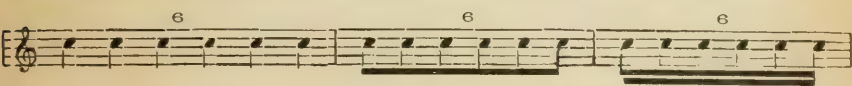
Il arrive souvent que l'on représente le triolet, non plus par trois notes d'égale valeur, mais par des valeurs correspondant, en durée, à la somme de ces trois notes. Ainsi la noire correspond, en durée, à chacun des triolets suivants :



Un silence peut faire partie d'un triolet; exemples :

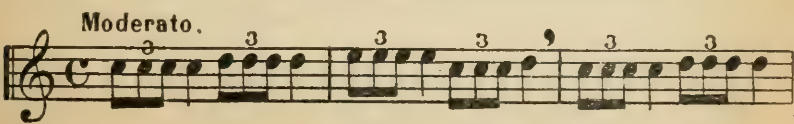


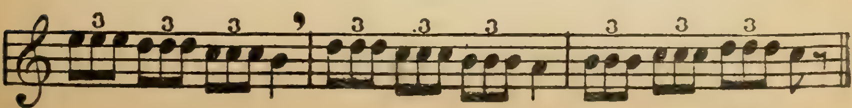
Quand deux triolets sont réunis, on place un 6 au-dessus des notes ; le groupe ainsi formé est appelé *sextolet* ou *sixain ;* exemples :



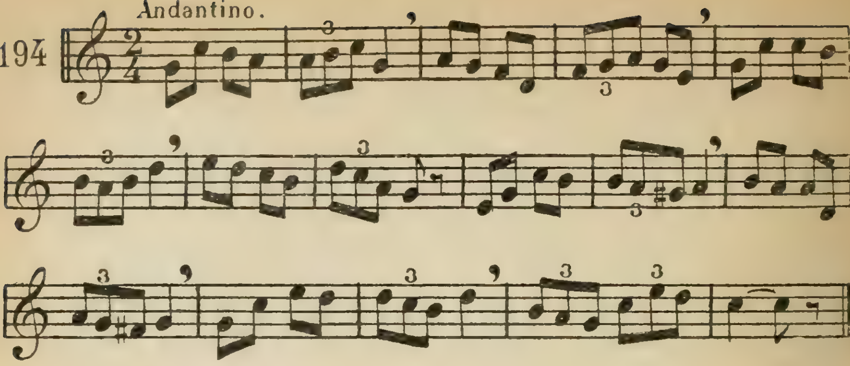
Il ne faut pas confondre les triolets employés seulement dans les mesures simples avec les groupes de trois notes des mesures composées $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

193



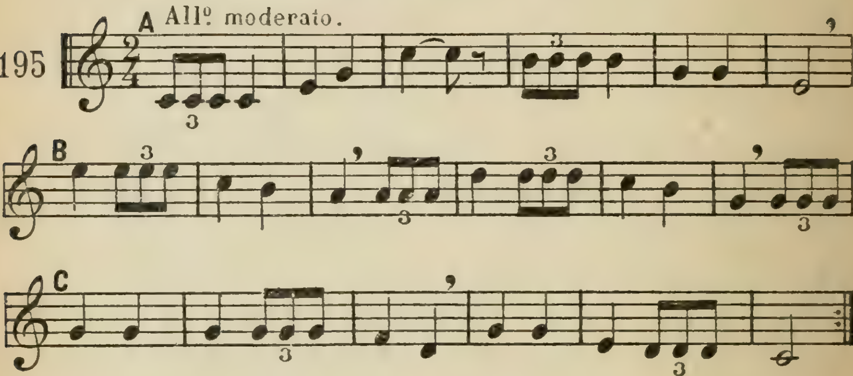


194



CANON A TROIS VOIX

195



196

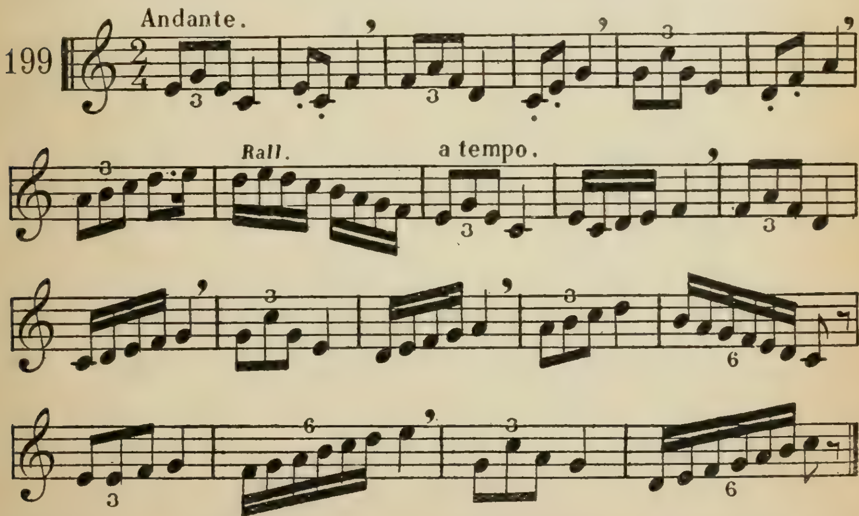
DUO

197





RÉCAPITULATION. — *Dans l'exercice suivant, le temps est composé, ou d'une note, ou de deux notes, ou de trois notes, ou de quatre notes, ou de six notes.*



Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *triolet ?* — Comment s'indique un triolet? — Le triolet est-il toujours formé de 3 notes égales? Citez des exemples — Le silence peut-il faire partie d'un triolet? — Qu'appelle t-on *sextolet* ou *sixain ?* — Comment indique-t-on le sextolet ou sixain?

Exercice écrit. — Écrivez divers triolets équivalant à la durée d'une ronde; d'une blanche; d'une noire. — Écrivez des sextolets équivalant à la durée d'une blanche; d'une noire.

XXI. — ALTÉRATIONS — SIGNES CONSTITUTIFS

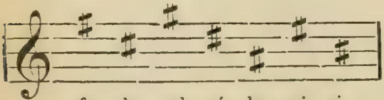
Les dièses et les bémols placés en tête d'un morceau de musique, au commencement de la portée, après la clef, sont dits *signes constitutifs,* parce qu'ils forment, ils constituent l'*armature* ou *armure.*

L'*armature* ou *armure* est la réunion des dièses et des bémols qui se trouvent à la clef.

Les signes constitutifs agissent sur les notes qu'ils affectent, à toutes les octaves de ces mêmes notes et pendant toute la durée du morceau. — Il y a autant de dièses et de bémols que de notes.

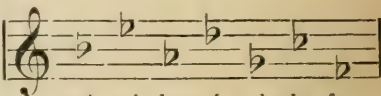
La position des dièses à la clef n'est pas arbitraire ; ainsi :

Le premier dièse est toujours le *fa*, et les autres suivent en formant une succession de cinq notes en cinq notes, c'est-à-dire de quinte en quinte, en montant, de cette manière : *fa*, *do*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si.*



fa do sol ré la mi si

Les bémols se posent à la clef dans l'ordre suivant, qui est l'inverse de l'ordre des dièses : *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *do*, *fa*, c'est-à-dire de quinte en quinte, en descendant, en commençant par le *si.*



si mi la ré sol do fa

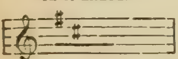
Quand il n'y a ni dièses ni bémols à la clef, le morceau est en *do* majeur ou en *la* mineur.

Quand il y a des dièses à la clef, il suffit de prendre un demi-ton au-dessus du dernier dièse pour avoir la tonique du ton majeur et par conséquent pour connaître le ton dans lequel est écrit le morceau :

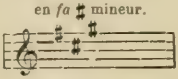
En *sol* majeur ou en *mi* mineur.



En *ré* majeur ou en *si* mineur.



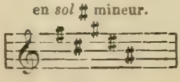
En *la* majeur ou en *fa* ♯ mineur.



En *mi* majeur ou en *do* ♯ mineur.



En *si* majeur ou en *sol* ♯ mineur.



En *fa* ♯ majeur ou en *ré* ♯ mineur.

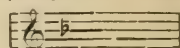


En *do* ♯ majeur ou en *la* ♯ mineur.

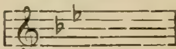


Quand il y a des bémols à la clef, la tonique majeure se trouve une quarte au-dessous du dernier bémol, et lorsqu'il y a plusieurs bémols, l'avant-dernier bémolise toujours la tonique du ton majeur :

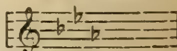
En *fa* majeur ou en *ré* mineur.



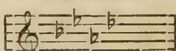
En *si* ♭ majeur ou en *sol* mineur.



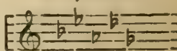
En *mi* ♭ majeur ou en *do* mineur.



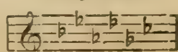
En *la* ♭ majeur ou en *fa* mineur.



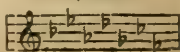
En *ré* ♭ majeur ou en *si* ♭ mineur.



En *sol* ♭ majeur ou en *mi* ♭ mineur.



En *do* ♭ majeur ou en *la* ♭ mineur.



XXII. — TONALITÉ — TON — TRANSPOSITION

La *tonalité* est la prédominance d'un ton pendant toute la durée d'un morceau de musique. C'est la propriété caractéristique donnée à un air par la tonique.

Pour reconnaître la tonique, il suffit de considérer l'armure.

Quand on commence la musique, on confond facilement les différents sens du mot *ton*.

Le mot *ton* ne signifie pas seulement l'intervalle qui existe entre deux notes consécutives : lorsqu'il est employé comme abréviatif de *tonalité*, il désigne la gamme dans laquelle doit être exécuté un morceau.

Cette gamme prend le nom de la note par laquelle elle commence.

Chaque note peut servir de tonique et donner naissance à des gammes différentes (*V. le tableau des gammes*, page 84).

De la Transposition.

Tout morceau de musique peut être chanté dans un ton autre que celui dans lequel il est écrit, sans que sa mélodie soit modifiée.

Ainsi, quand un air est écrit dans un ton trop haut ou trop bas, on le *transpose*, c'est-à-dire que l'on change la tonalité en ayant soin de conserver, au moyen des dièses et des bémols, les mêmes intervalles que dans la gamme transposée.

EXEMPLE D'UN AIR ÉCRIT EN TROIS TONS DIFFÉRENTS :

En *do* majeur.



En *sol* majeur.



En *fa* majeur.



Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *signes constitutifs?* — A quoi servent ces signes? — Qu'est-ce que l'*armature?* — Quel est l'ordre de succession des dièses et celui des bémols? — Quel est le ton d'un morceau dont la clef n'est suivie d'aucun signe constitutif? — Quand il y a à la clef des dièses ou des bémols, comment le ton du morceau peut-il être reconnu? — Quel est le ton d'un morceau écrit avec un dièse; deux dièses; trois dièses, etc.? — Quel est le ton d'un morceau écrit avec un bémol; deux bémols; trois bémols; etc?

Exercice oral. — Qu'est-ce que la *tonalité?* — Qu'indique l'armature? — Comment reconnaît-on la *tonique?* — Quels sont les deux sens du mot *ton?* — A quelle note une gamme emprunte-t-elle son nom? — Qu'est-ce que *transposer?* — La transposition influe-t-elle sur la mélodie?

Exercice écrit. — Transposer le morceau ci-dessus en si ♭ majeur, puis en ré majeur.

XXIII. — GAMME

La *gamme*, avons-nous dit, est une série de huit notes disposées dans l'ordre naturel des sons.

On divise la gamme en deux séries de quatre notes chacune.

Chaque série porte le nom de *tétracorde* (du nom d'une lyre à quatre cordes en usage chez les anciens Grecs).

Les deux tétracordes sont séparés entre eux par une seconde majeure (un ton).

Prenons pour exemple la gamme en *do* naturel majeur :

Le premier tétracorde, dit *tétracorde inférieur*, est formé de quatre notes graves : *do, ré, mi, fa.*

Le second, appelé *tétracorde supérieur*, est formé de quatre notes aiguës : *sol, la, si, do.*

TÉTRACORDE INFÉRIEUR



un ton. un ton. 1/2 ton.

TÉTRACORDE SUPÉRIEUR



un ton. un ton. 1/2 ton.

La disposition des sons est exactement la même dans ces deux tétracordes. Les notes extrêmes de chacun d'eux (*do* et *fa*), (*sol* et *do*) sont à un intervalle de quarte juste. Ils sont tous les deux formés de deux tons consécutifs et d'un demi-ton.

Noms des degrés de la gamme.

Chaque note d'une gamme constitue un degré dans cette gamme, et chaque degré a un nom particulier.

Tétracorde inférieur.

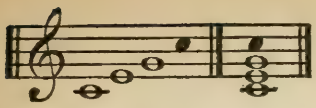
Le 1er degré est appelé *tonique.*
Le 2e degré est appelé *sus-tonique.*
Le 3e degré est appelé *médiante.*
Le 4e degré est appelé *sous-dominante.*

Tétracorde supérieur.

Le 5e degré est appelé *dominante.*
Le 6e degré est appelé *sus-dominante.*
Le 7e degré est appelé *note sensible.*
Le 8e degré est appelé *octave ou tonique.*

Exercice oral. — Comment divise-t-on la gamme? — Qu'est-ce qu'un *tétracorde?* — Combien y en a-t-il? — A quel intervalle sont les notes extrêmes de chacun d'eux? — Quelle est leur composition? — Par quel intervalle sont-ils séparés? — Nommez les degrés de la gamme.

XXIV. — ACCORD PARFAIT



Accord arpégé. Accord plaqué.

On appelle *accord parfait* l'accord fondamental composé de la *tonique,* de la *médiante* et de la *dominante.* On y joint la réplique, à l'*octave,* de la tonique.

L'accord peut être *arpégé* ou *plaqué.*

Il est *arpégé* quand on fait entendre successivement tous les sons, en les attaquant tour à tour avec rapidité.

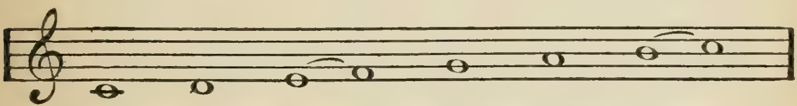
Il est *plaqué* quand on fait entendre en même temps toutes les notes qui le composent.

Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *accord parfait?* — Distinguez l'accord *arpégé* de l'accord *plaqué.*

XXV. — GAMME MAJEURE

La musique moderne repose tout entière sur la tonalité, et la tonalité elle-même est basée sur deux gammes : la gamme majeure et la gamme mineure.

La *gamme majeure* se compose de cinq tons et de deux demi-tons disposés de cette manière :



un ton un ton 1/2 ton un ton un ton un ton 1/2 ton

Le premier demi-ton est placé entre le 3e et le 4e degré, et le deuxième entre le 7e et le 8e degré.

La *gamme mineure* moderne la plus usitée se compose de trois tons, d'un ton et demi et de trois demi-tons (V. page 83).

Ces deux gammes sont les types sur lesquels la musique moderne est composée. On les appelle gammes *diatoniques*, parce qu'elles procèdent par tons et demi-tons.

Degrés conjoints et degrés disjoints.

Il y a deux sortes de degrés ou intervalles : le conjoint et le disjoint.

Le degré *conjoint* ou diatonique est celui qui sépare deux notes se suivant immédiatement dans la gamme, soit en montant, soit en descendant; ainsi de *do* à *ré*, il y a un degré conjoint.

Les intervalles de seconde sont des degrés conjoints.

Le *degré disjoint* est toujours composé de plusieurs degrés conjoints, et par conséquent embrasse toujours un intervalle supérieur à une seconde.

Les intervalles de tierce, de quarte, de sixte, de septième, etc., forment des degrés disjoints.

Exercice oral. — Sur quoi est basée la tonalité? — Quelle est la composition de la gamme majeure? — Qu'appelle-t-on gamme *diatonique?* — Définissez le degré conjoint ; le degré disjoint.

XXVI. — GAMME CHROMATIQUE

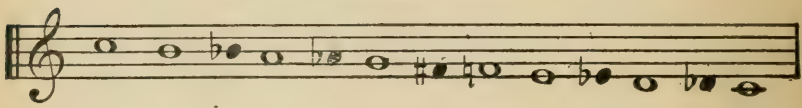
DEMI-TONS DIATONIQUES ET DEMI-TONS CHROMATIQUES

On appelle *gamme chromatique* une gamme qui s'élève par demi-tons successifs.

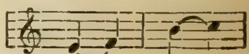
Gamme chromatique ascendante.



Gamme chromatique descendante.



La gamme chromatique se compose de treize notes et de douze demi-tons.



Demi-tons diatoniques.

Ces demi-tons sont ou diatoniques ou chromatiques.

Le *demi-ton diatonique* se trouve entre deux notes de nom différent : de *mi* à *fa*, de *si* à *do*.



Demi-tons chromatiques.

Le *demi-ton chromatique* se trouve entre deux notes de même nom, quand l'une de ces notes est altérée par un dièse ou par un bémol.

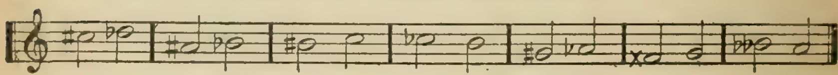
Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *gamme chromatique ?* — De combien de notes et de demi-tons se compose cette gamme? — Qu'est-ce que le demi-ton diatonique? le demi-ton chromatique?

XXVII. — ENHARMONIE

On appelle *notes enharmoniques* ou *synonymes*, deux notes de nom différent qui, sous l'action des dièses ou des bémols, ont la même intonation.

Cette synonymie d'intonation porte le nom d'*enharmonie.*

EXEMPLES DE NOTES ENHARMONIQUES



Remarque. — Pour être exact, nous devons dire qu'il y a entre deux notes enharmoniques la différence d'un *comma.*

Le **comma** est la neuvième partie d'un ton : un si petit intervalle ne pouvant être saisi par l'oreille, on n'en peut pas faire usage dans la pratique, mais les théoriciens sont obligés d'en tenir compte dans le calcul des proportions de l'échelle musicale.

Exercice oral — Qu'appelle-t-on *notes enharmoniques ?* — Quelle différence d'intonation y a-t-il entre deux notes enharmoniques? — Qu'est-ce qu'un *comma ?*

XXVIII. — TON DE « SOL » NATUREL MAJEUR

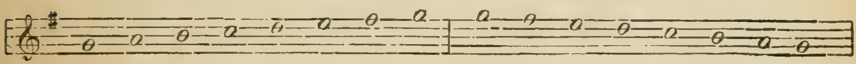
Le mot *naturel* caractérise une note dont l'intonation n'a été modifiée ni par un dièse ni par un bémol.

Toute note, avons-nous déjà dit, peut servir de tonique, de note fondamentale à la gamme.

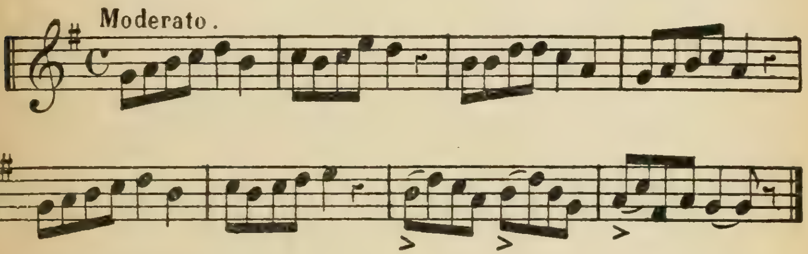
En commençant la gamme par *sol* naturel, le premier demi-ton se trouve, comme dans la gamme modèle en *do*, entre le 3ᵉ et le 4ᵉ degré ; mais le deuxième n'est pas à sa place. Pour que la gamme soit juste, il faut hausser le *fa* (septième degré) d'un demi-ton. Le second demi-ton sera alors, comme il doit l'être, placé entre le 7ᵉ et le 8ᵉ degré.

Le *fa* ♯ doit être placé à la clef, et tous les *fa* des morceaux écrits dans le ton de *sol naturel majeur* sont diésés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *SOL* MAJEUR



200

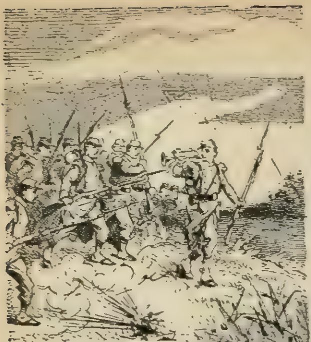


201

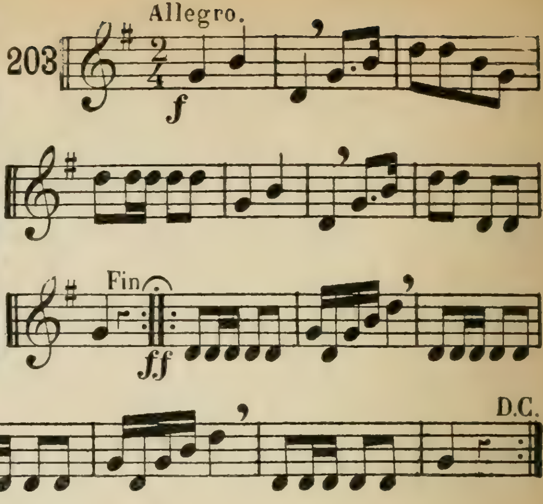
DUO

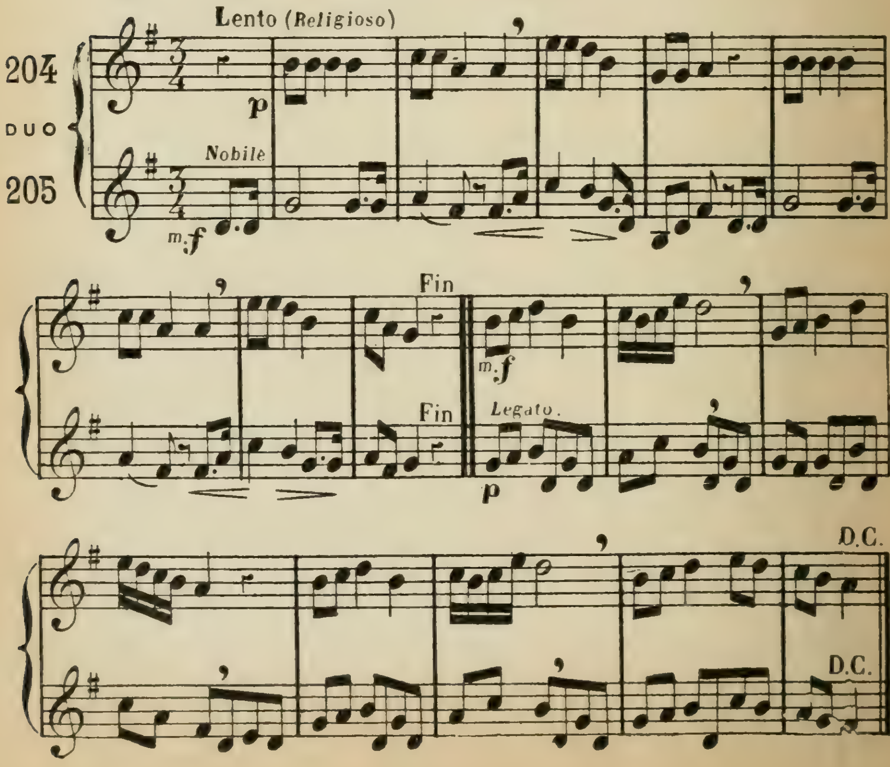
202





As-tu vu la casquette?







CANON A DEUX VOIX. — *La 2e reprise du canon suivant est composée d'arpèges.*

Les *arpèges* sont des accords dont on fait entendre successivement les sons, en les attaquant tour à tour avec rapidité et en commençant par les plus graves (*V. la leçon sur l'accord*, page 67).

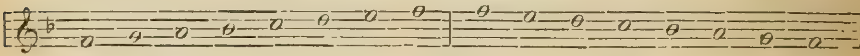


XXIX. — TON DE « FA » NATUREL MAJEUR

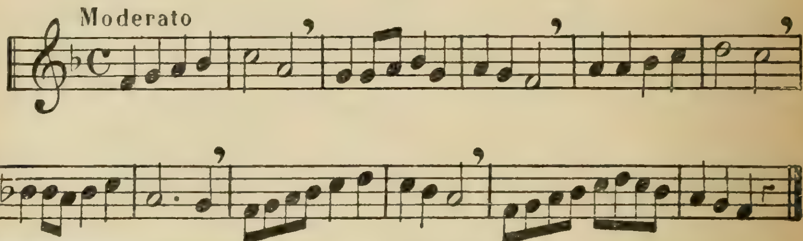
En commençant la gamme par *fa* naturel, le deuxième demi-ton se trouve, comme dans la gamme modèle en *do*, placé entre le 7ᵉ et le 8ᵉ degré ; mais le premier n'est pas à sa place. Pour que la gamme soit juste, il faut baisser le *si* (quatrième degré) d'un demi-ton. Le premier demi-ton sera alors, comme il doit l'être, placé entre le 3ᵉ et le 4ᵉ degré.

Le *si* ♭ doit être placé à la clef, et tous les *si* des morceaux écrits dans le ton de *fa naturel majeur* sont bémolisés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *FA* MAJEUR



208

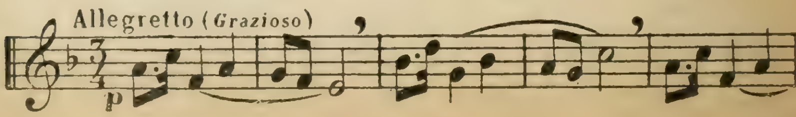




209

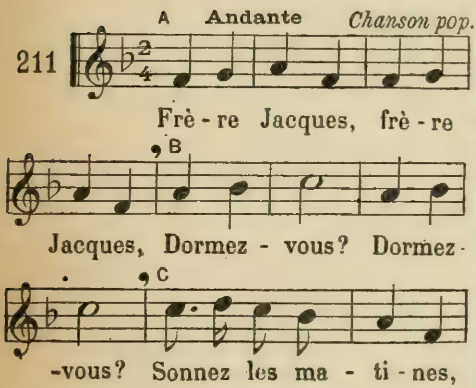


210

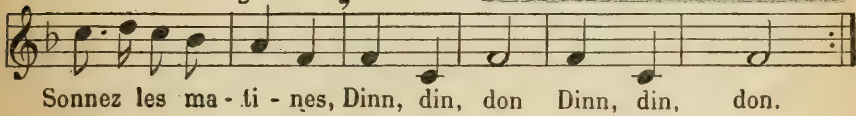




CANON A QUATRE VOIX









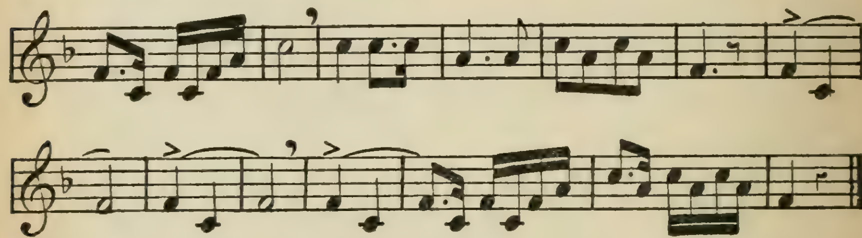
214




Retraite de cavalerie.

215





216
DUO
217

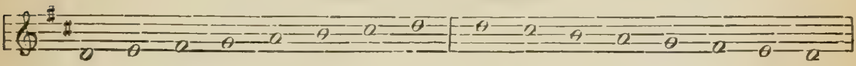


XXX. – TON DE « RÉ » NATUREL MAJEUR

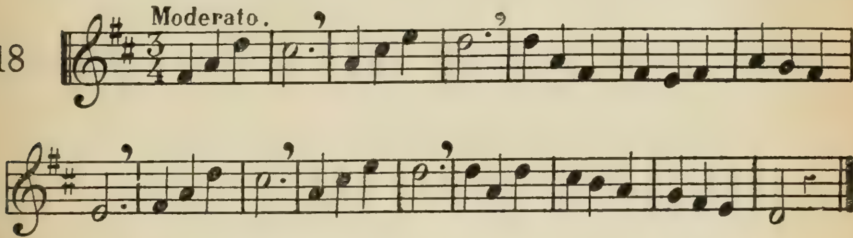
Dans la gamme en *ré naturel majeur* il y a deux dièses à la clef : *fa* ♯ et *do* ♯.

Tous les *fa* et tous les *do* des morceaux écrits dans le ton de *ré naturel majeur* sont diésés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *RÉ* MAJEUR



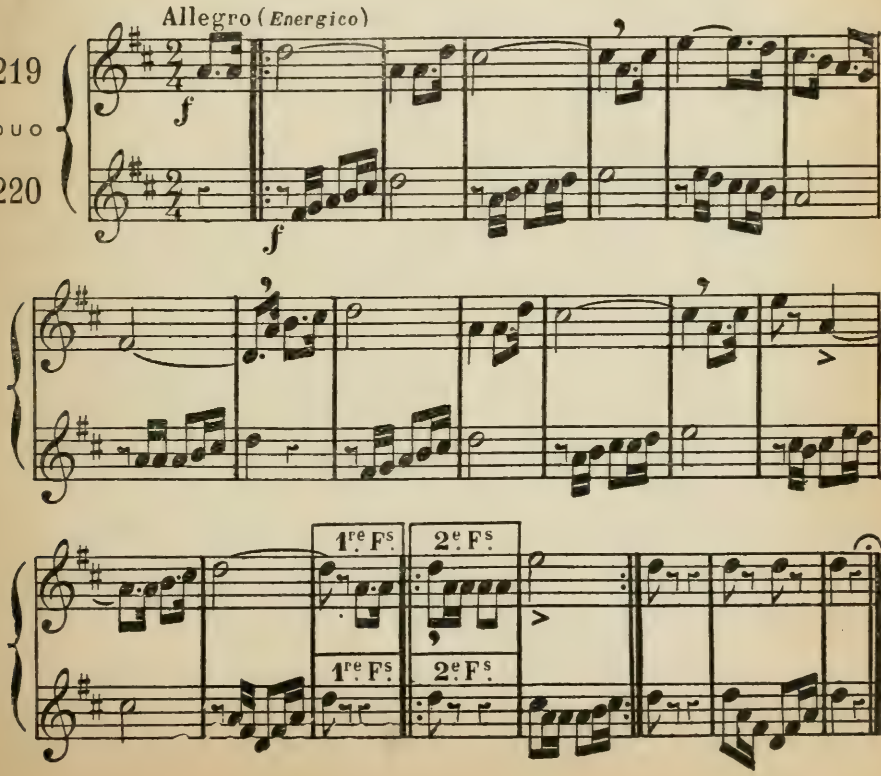
218



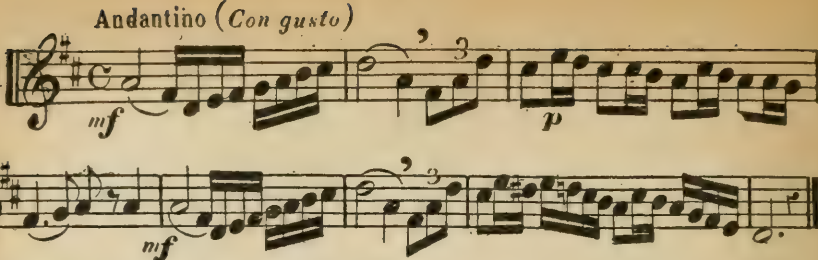
219

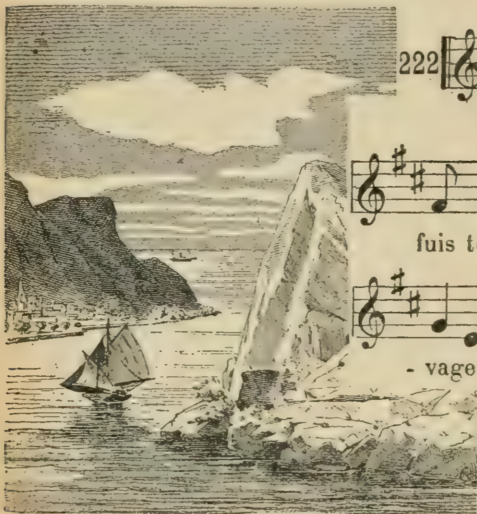
DUO

220



221

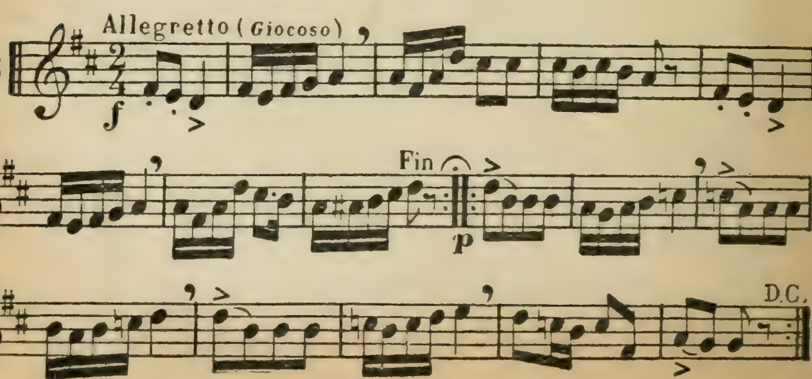

Andantino (Con gusto)



222


Lento Con anima
Ch. pop.
Fleu-ve du Ta-ge, Je
fuis tes bords heureux; A ton ri-
-vage J'a-dresse mes a-dieux. Ro-
-chers, bois de la ri-ve, É-
-cho, nymphe plain-ti-ve, Adieu, je vais Vous quitter pour ja-mais.
rall.

223

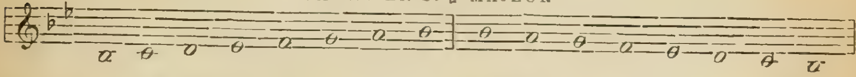

Allegretto (Giocoso)
Fin
D.C.

XXXI. — TON DE « SI ♭ » MAJEUR

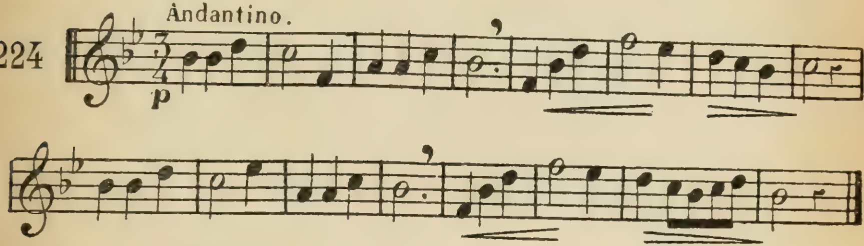
Dans la gamme en *si♭ majeur*, il y a deux bémols à la clef : *si♭* et *mi♭*.

Tous les *si* et tous les *mi* des morceaux écrits dans le ton de *si♭ majeur* sont bémolisés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *SI♭* MAJEUR



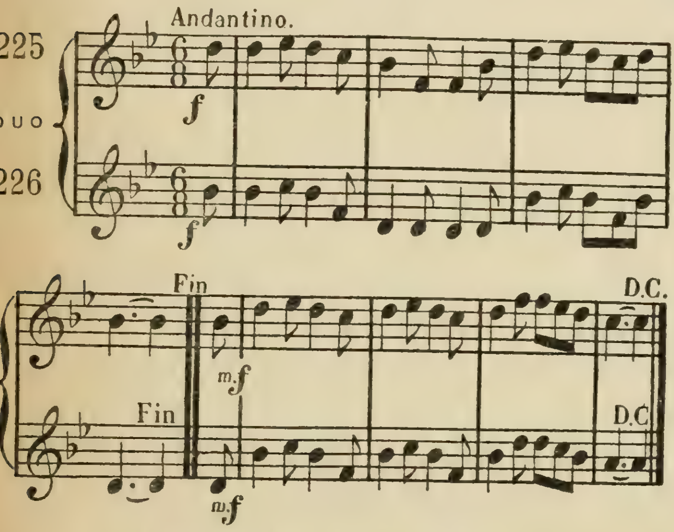
224



225

DUO

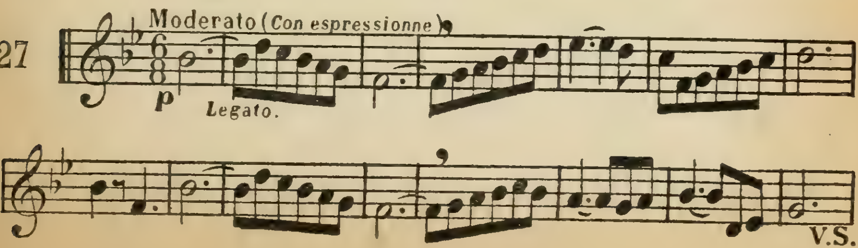
226



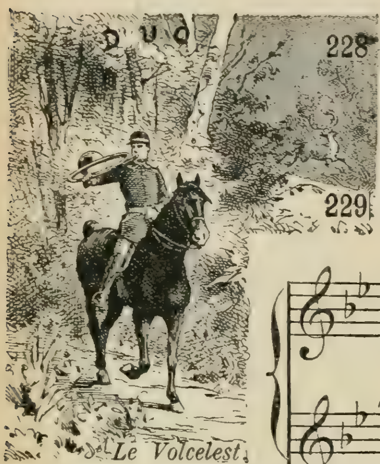


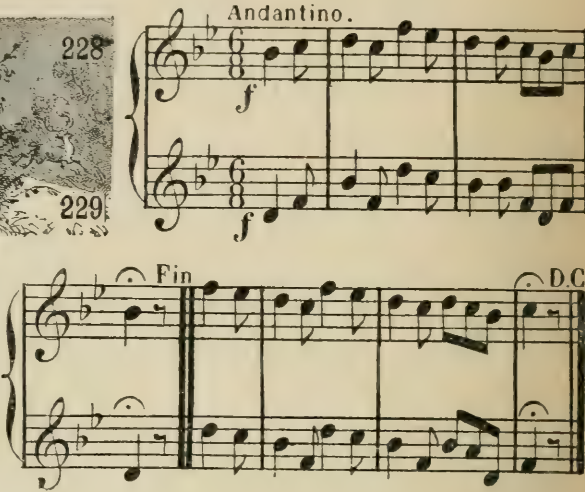
Le Sanglier.

227






DUO
228
229
Le Volcelest


Andantino.
f
f
Fin
D.C

230

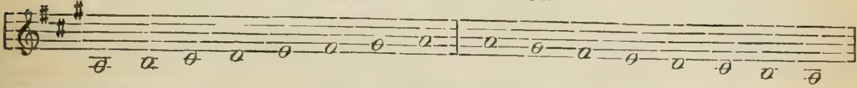

Andante (Maestoso)
m.f Espressivo.
f
m.f
f

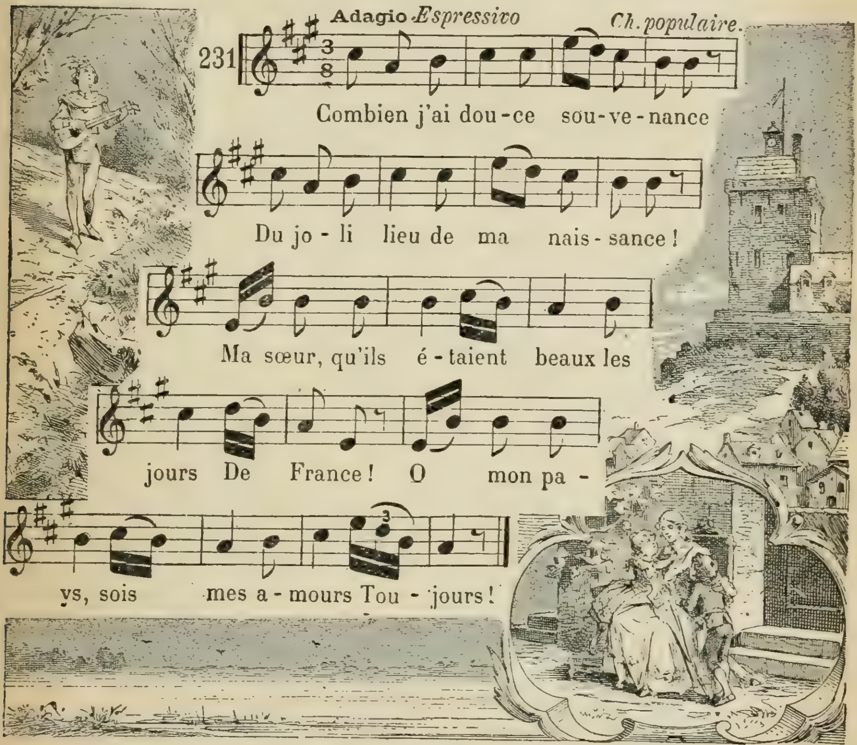
XXXII. — TON DE « LA » NATUREL MAJEUR

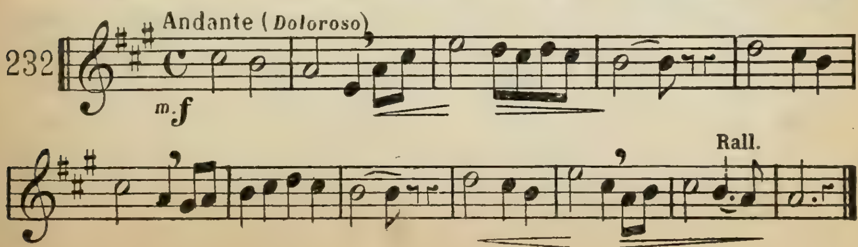
Dans la gamme en *la naturel majeur* il y a trois dièses à la clef : *fa* ♯, *do* ♯ et *sol* ♯.

Tous les *fa*, tous les *do* et tous les *sol* des morceaux écrits dans le ton de *la naturel majeur* sont diésés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *LA* MAJEUR



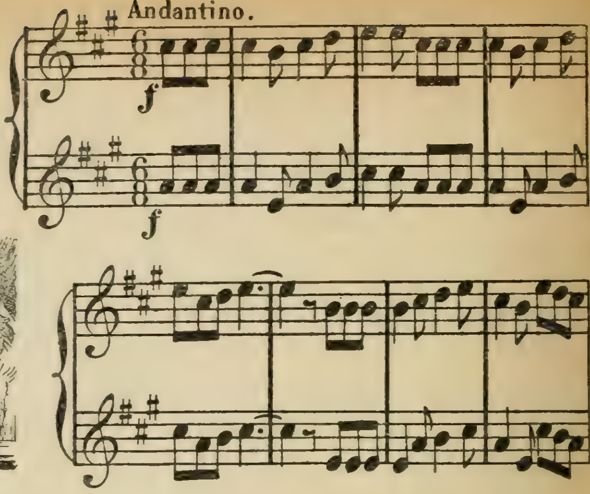


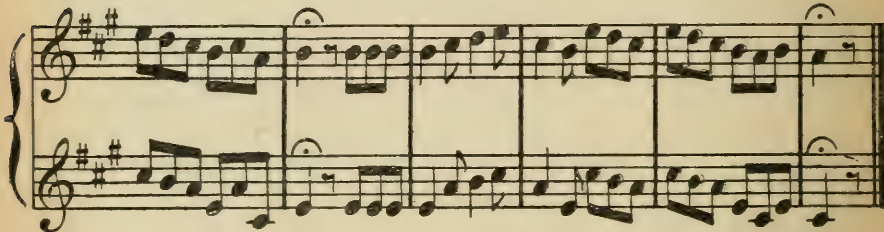


233
DUO
234



L'hallali.





235
DUO
236



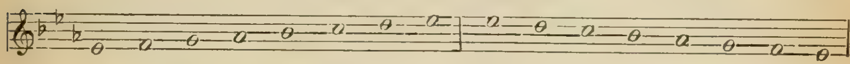


XXXIII. — TON DE « MI ♭ » MAJEUR

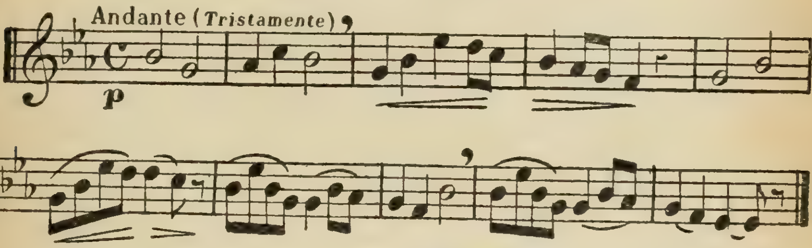
Dans la gamme en *mi ♭ majeur*, il y a trois bémols à la clef : *si ♭*, *mi ♭* et *la ♭*.

Tous les *si*, tous les *mi* et tous les *la* des morceaux écrits dans le ton de *mi ♭ majeur* sont bémolisés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *MI ♭* MAJEUR



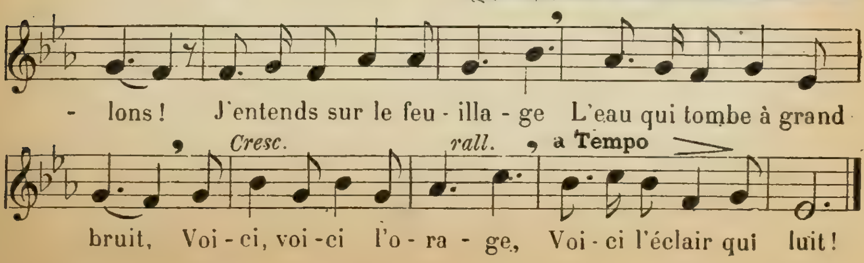
237



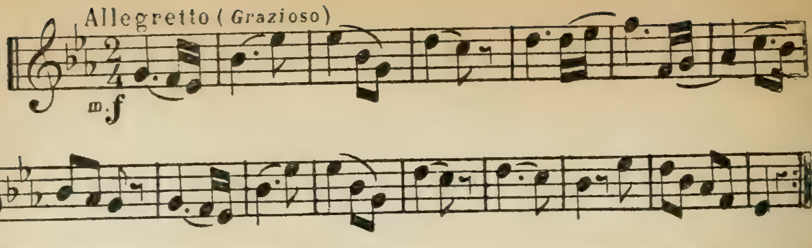
238







239



XXXIV. — MODE

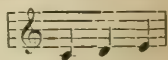
TON MAJEUR ET TON MINEUR

Le *mode* est la manière d'être d'un ton, la façon dont il est constitué, d'après la disposition des intervalles dont la gamme est formée, disposition qui le caractérise d'une façon souveraine et immuable.

Il y a deux modes : le mode majeur et le mode mineur.

Voici comment on reconnaît la *modalité* d'un morceau, c'est-à-dire le mode dans lequel il est écrit :

Lorsque la première tierce de la gamme est majeure et, par conséquent, composée de deux tons, la gamme est majeure, *le mode est majeur.*



Première tierce de la gamme en *do majeur.*

Quand la première tierce de la gamme est mineure et que, par conséquent, elle ne comprend qu'un ton et demi, la gamme est mineure, *le mode est mineur.*



Première tierce de la gamme en *do mineur.*

Le mode est donc caractérisé par la position du premier demi-ton de la gamme.

Tons relatifs.

Un ton majeur a toujours un *ton relatif mineur*, et de même, un ton mineur a toujours un *ton relatif majeur*, c'est-à-dire que tous deux sont en relation par l'armure : ils ont les mêmes altérations à la clef.

Le ton majeur a son relatif mineur à une tierce mineure (trois demi-tons) au-dessous de sa tonique (*V. le tableau des gammes, p. 84*).

Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *mode ?* — Combien y en a-t-il? — Comment reconnaît-on le mode majeur? le mode mineur? — Comment le mode est-il caractérisé? — Y a-t-il une relation constante entre le ton majeur et le ton mineur, et réciproquement? — A quel intervalle la gamme majeure est-elle de sa gamme mineure relative?

XXXV. — GAMME MINEURE

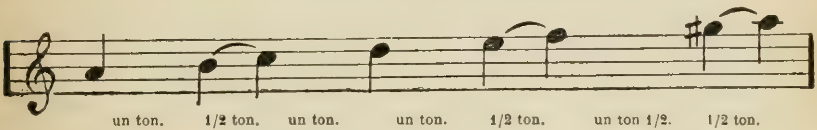
Pour bien faire comprendre ce qu'est une gamme mineure nous allons prendre pour exemple la gamme suivante en *la mineur*, relative de la gamme en *do majeur :*



Cette gamme était employée dans tous les airs antérieurement au XVIe siècle. On y recourt encore aujourd'hui lorsque l'on veut imiter la vieille musique.

Mais comme elle est dure à l'oreille on l'a modifiée par l'introduction de la note *sensible*, c'est-à-dire qu'on a haussé d'un demi-ton la septième note, qui ne se trouve plus ainsi qu'à un demi-ton de l'octave.

La gamme mineure, ainsi modifiée, est celle que l'on emploie le plus généralement aujourd'hui. Elle se compose, en montant, de trois tons, d'un ton et demi et de trois demi-tons ainsi disposés :



Les demi-tons sont placés du 2e au 3e degré, du 5e au 6e et du 7e au 8e degré.

L'intervalle d'un ton et demi se trouve entre le 6e et le 7e degré.

Dans la gamme descendante il est préférable, selon la méthode allemande, de conserver l'altération.



Dans la gamme ascendante, l'intonation de *fa* à *sol*, qui constitue une seconde augmentée, est d'une exécution difficile. Aussi, pour rendre la gamme plus chantante, supprime-t-on quelquefois cet intervalle dissonant en haussant le *fa* (sixième note) d'un demi-ton. C'est la méthode italienne, et l'on a une gamme ainsi construite :



Cette gamme ascendante se compose de cinq tons et de deux demi-tons.

En descendant, on supprime les deux altérations.

Les airs écrits dans le mode mineur ont un caractère mélancolique.

Exercice oral. — De combien de tons et de demi-tons se compose la gamme mineure la plus usitée ? — Où sont placés les demi-tons ? — Quelle autre gamme mineure emploie-t-on ?

XXXVI. — Gammes diatoniques majeures et mineures.

Toutes les gammes prennent le ton de la note par laquelle elles commencent.

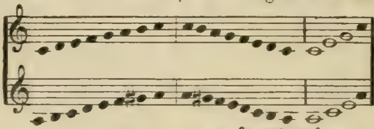
Il y a quinze gammes diatoniques majeures : celle de *do* naturel majeur, sept gammes avec dièses et sept gammes avec bémols.

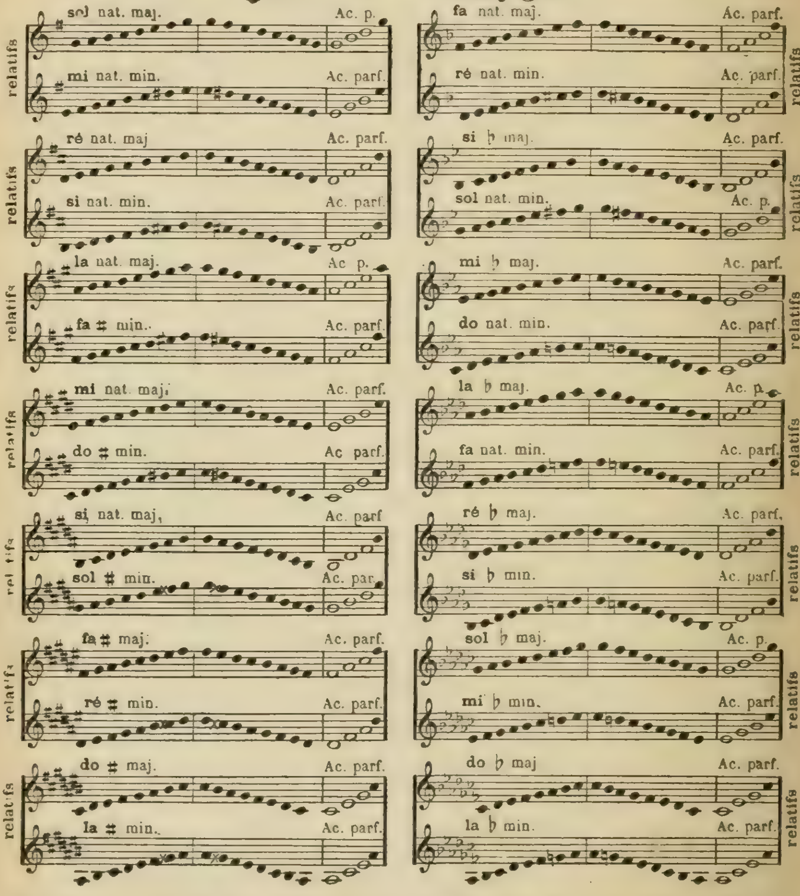
Il y a quinze gammes diatoniques mineures : celle de *la* naturel mineur, sept gammes avec dièses et sept gammes avec bémols.

Les tons et demi-tons de toutes les gammes se succèdent, comme dans la gamme modèle en *do* naturel majeur pour les gammes majeures, et comme dans la gamme modèle en *la* naturel mineur pour les gammes mineures.

Gamme en **do** naturel majeur. — Accord parfait en **do** naturel majeur.

Gamme en **la** naturel mineur. — Accord parfait en **la** naturel mineur.





La gamme mineure que nous donnons ici est celle que l'on emploie le plus généralement aujourd'hui. — Il existe une autre gamme mineure ascendante dont le 6ᵉ degré est haussé d'un demi-ton. (*V. la leçon sur la gamme mineure*, p. 83.)

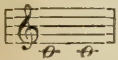
XXXVII. — INTERVALLES et RENVERSEMENTS

On appelle *intervalle* la distance qui sépare un son d'un autre son plus aigu ou plus grave ; c'est tout l'espace que l'un des deux aurait à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre.

L'intervalle *direct* est celui dans lequel la seconde note est prise dans l'ordre ascendant. L'intervalle *renversé* est celui que l'on obtient en portant au grave la note aiguë de l intervalle direct.

Les intervalles sont dits *simples* quand ils se trouvent renfermés dans l'étendue d'une octave. Il y en a de sept sortes : ***seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, octave.***

C'est à tort qu'un grand nombre de musiciens rangent l'*unisson* parmi les intervalles. L'unisson ne saurait constituer un intervalle : c'est l'union de deux sons, semblables ou différents quant au timbre, à l'éclat ou à la sonorité, mais absolument égaux quant à la proportion tonale. L'unisson n'est pas renversable et ne peut, comme on le dit également à tort, donner l'intervalle d'octave par le fait du renversement.



La **seconde** a pour renversement la septième.
La seconde *majeure* est formée de 2 demi-tons ; c'est le renversement de la septième mineure.
La seconde *mineure* est formée de 1 demi-ton ; c'est le renversement de la septième majeure.

Seconde renversée devient **Septième**



La seconde *augmentée* est formée de 3 demi-tons ; c'est le renversement de la septième diminuée.
La seconde *diminuée* composée de deux notes enharmoniques est formée de deux degrés homophones ; c'est le renversement de la septième augmentée.

La **tierce** a pour renversement la sixte.
La tierce *majeure* est formée de 4 demi-tons ; c'est le renversement de la sixte mineure.
La tierce *mineure* est formée de 3 demi-tons ; c'est le renversement de la sixte majeure.

Tierce renversée devient **Sixte.**



La tierce *augmentée* est formée de 5 demi-tons ; c'est le renversement de la sixte diminuée.
La tierce *diminuée* est formée de 2 demi-tons ; c'est le renversement de la sixte augmentée.

La **quarte** a pour renversement la quinte.
La quarte *juste* est formée de 5 demi-tons ; c'est le renversement de la quinte juste.

Quarte renversée devient **Quinte.**



La quarte *augmentée* ou *majeure* est formée de 6 demi-tons ; c'est le renversement de la quinte diminuée.
La quarte *diminuée* est formée de 4 demi-tons ; c'est le renversement de la quinte augmentée.

La **quinte** est le renversement de la quarte.
La quinte *juste* ou *naturelle* est formée de 7 demi-tons ; c'est le renversement de la quarte juste.

Quinte renversée devient **Quarte.**



La quinte *augmentée* est formée de 8 demi-tons ; c'est le renversement de la quarte diminuée.
La quinte *diminuée* ou *majeure* est composée de 6 demi-tons ; c'est le renversement de la quarte augmentée.

La **sixte** est le renversement de la tierce.
La sixte *majeure* est formée de 9 demi-tons ; c'est le renversement de la tierce mineure.
La sixte *mineure* est formé de 8 demi-tons ; c'est le renversement de la tierce majeure.

Sixte renversée devient **Tierce.**



La sixte *augmentée* est formée de 10 demi-tons ; c'est le renversement de la tierce diminuée.
La sixte *diminuée* est formée de 7 demi-tons ; c'est le renversement de la tierce augmentée

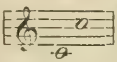
La **septième** est le renversement de la seconde.
La septième *majeure* est formée de 11 demi-tons ; c'est le renversement de la seconde mineure.
La septième *mineure* est formée de 10 demi-tons ; c'est le renversement de la seconde majeure.

Septième renversée devient **Seconde.**



La septième *augmentée*, tout à fait inusitée dans la pratique, est, comme l'octave, formée de 12 demi tons ; c'est le renversement de la seconde diminuée.
La seconde *diminuée* est formée de 9 demi-tons ; c'est le renversement de la seconde augmentée.

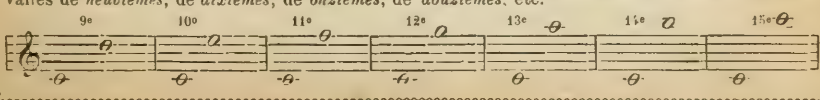
L'**octave** est un intervalle formé par un même son répété à 8 degrés, les deux extrêmes compris. Quand elle est formée de 12 demi-tons, elle est *juste*. Elle est *diminuée* quand la 2e note est bémolisée ou la 1re diésée ; elle a alors 11 demi-tons. Elle est *augmentée* quand la 2e note est diésée ou la 1re bémolisée ; elle a alors 13 demi-tons.



L'octave renversée cesse d'être un intervalle, car elle se confond avec l'unisson et ne produit qu'un son au lieu de deux.

Ainsi, comme nous venons de le voir, tout intervalle majeur devient mineur par le fait du renversement, et tout mineur devient majeur ; tout intervalle augmenté devient diminué, et tout intervalle diminué devient augmenté. Tout intervalle juste reste de même étant renversé.

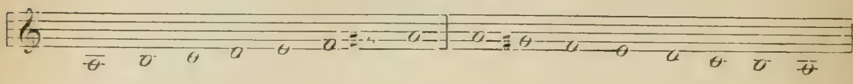
L'intervalle qui dépasse l'étendue d'une octave est un intervalle *redoublé :* tels sont les intervalles de ***neuvièmes***, de ***dixièmes***, de ***onzièmes***, de ***douzièmes***, etc.



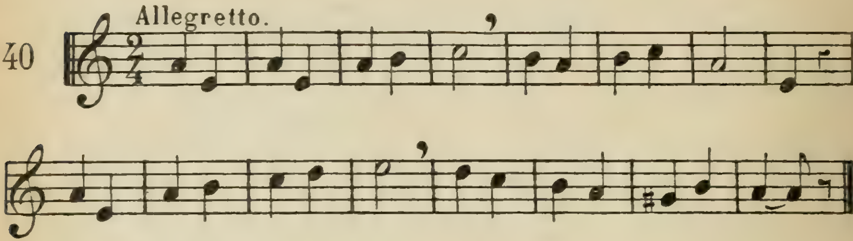
XXXVIII. — TON DE « LA » NATUREL MINEUR

Le ton de *la naturel mineur*, relatif du ton de *do* naturel majeur, n'a ni dièse ni bémol à la clef.

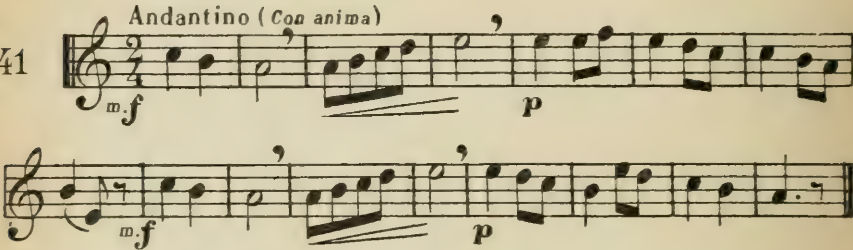
GAMME EN *LA* MINEUR



240



241



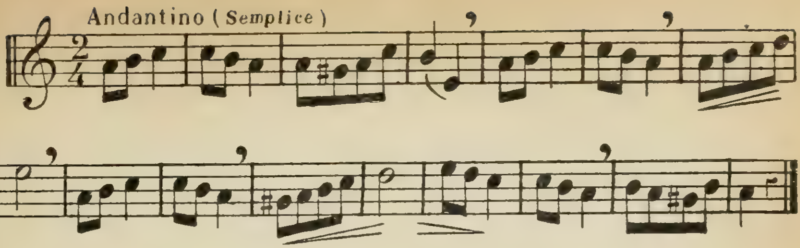
242

DUO

243



244


Andantino (Semplice)

245


Andante
Chanson populaire.
p.
Je suis mo-deste et sou-mi-se;Le mon-de me voit fort peu, Car je
suis toujours as-si-se Dans le petit coin du
Cresc.
feu. Cette place n'est pas belle Mais pour
pp.
moi tout paraît bon: Voilà pourquoi l'on m'appel-le La pe-ti-te Cendril-
f.
rall.
-lon, Voilà pourquoi l'on m'ap-pel-le La pe-ti-te Cen-dril-lon.

246

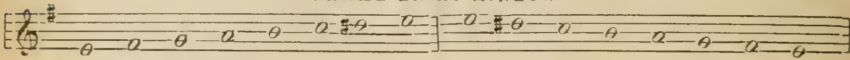

All° moderato (Rustico)
p
Fin
f
D.C.

XXXIX. — TON DE « MI » NATUREL MINEUR

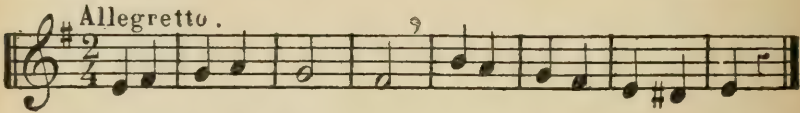
Le ton de *mi naturel mineur*, relatif du ton de *sol* naturel majeur, a même armature que ce dernier : un *fa* ♯ à la clef.

Tous les *fa* des morceaux écrits dans le ton de *mi naturel mineur* sont diésés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *MI* MINEUR

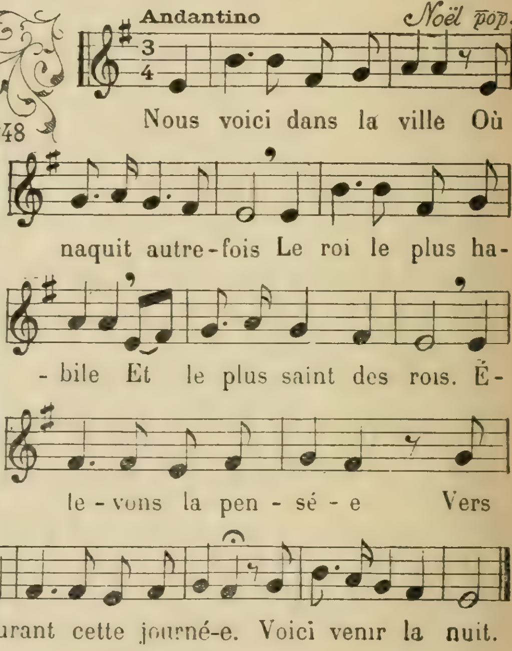


247





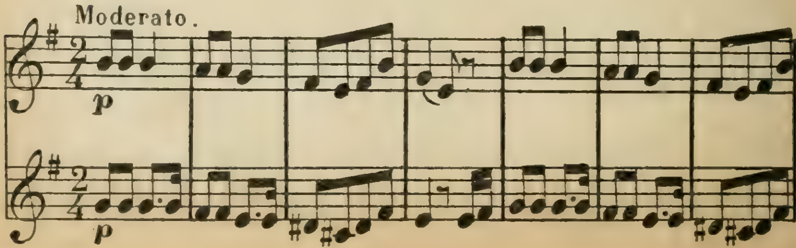
248

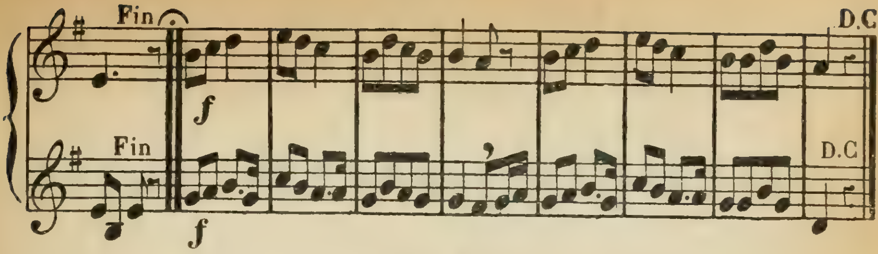


249

DUO

250



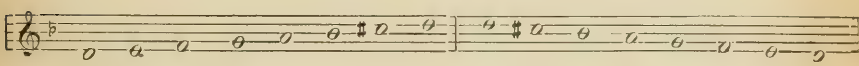


XL. — TON DE « RÉ » NATUREL MINEUR

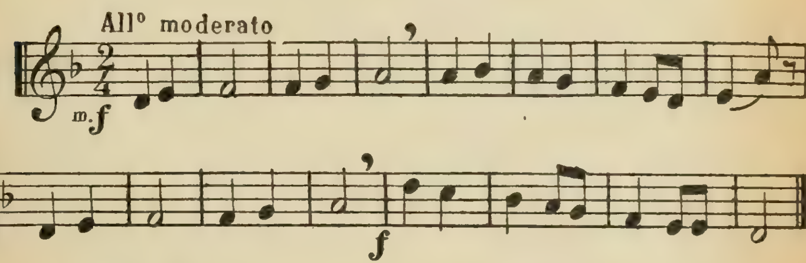
Le ton de *ré naturel mineur* relatif du ton de *fa* naturel majeur, a même armature que ce dernier : un *si* ♭ à la clef.

Tous les *si* des morceaux écrits dans le ton de *ré naturel mineur* sont bémolisés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *RÉ* MINEUR



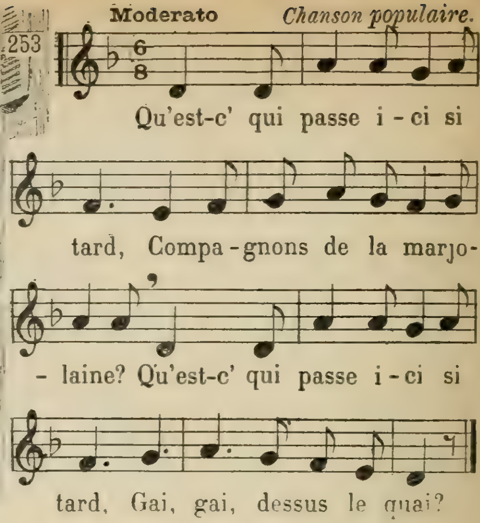
251



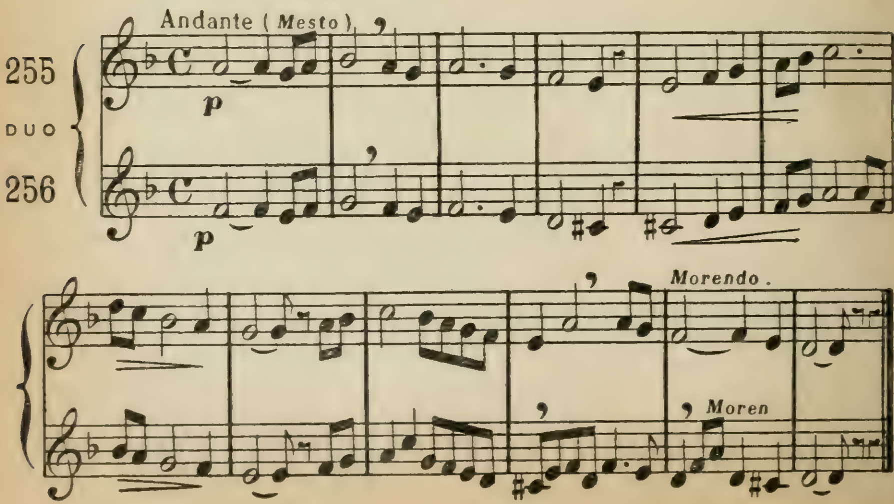
252






Moderato
Chanson populaire.
253
Qu'est-c' qui passe i - ci si
tard, Compa - gnons de la marjo-
- laine? Qu'est-c' qui passe i - ci si
tard, Gai, gai, dessus le quai?


Andantino (Patetico)
254


Andante (Mesto)
255
DUO
256
p
p
Morendo.
Moren

XLI. — TON DE « SI » NATUREL MINEUR

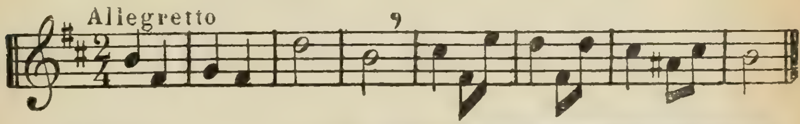
Le ton de *si naturel mineur,* relatif du ton de *ré* naturel majeur, a même armature que ce dernier : *fa* ♯ et *do* ♯ à la clef.

Tous les *fa* et tous les *do* des morceaux écrits dans le ton de *si naturel mineur* sont diésés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *SI* MINEUR



257

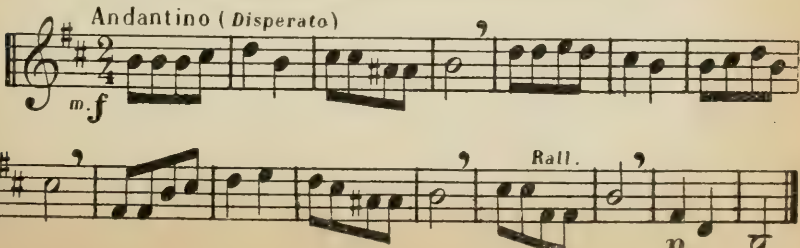


258





259

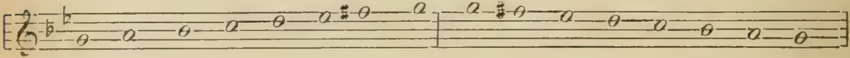


XLII. — TON DE « SOL » NATUREL MINEUR

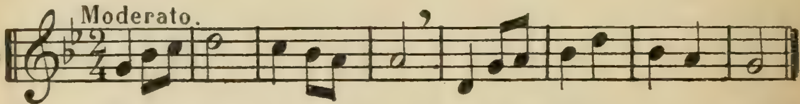
Le ton de *sol naturel mineur*, relatif du ton de *si* ♭ majeur, a même armature que ce dernier : *si* ♭ et *mi* ♭ à la clef.

Tous les *si* et tous les *mi* des morceaux écrits dans le ton de *sol naturel mineur* sont bémolisés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *SOL* MINEUR



260

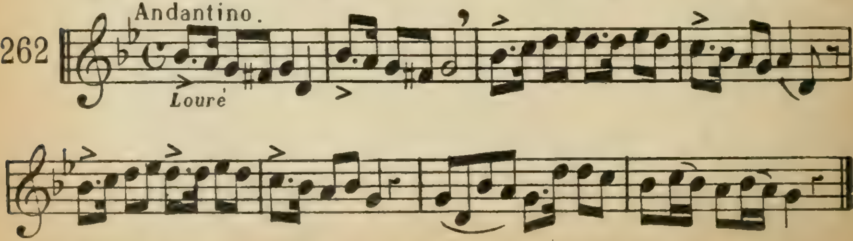




261



262



Lourer, c'est lier les notes en appuyant sur le premier temps de chaque mesure ou sur la première note de chaque temps.

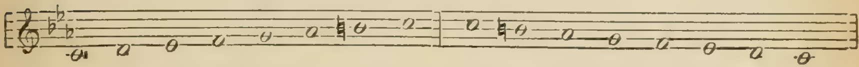
XLIII. — TON DE « DO » NATUREL MINEUR

Le ton de *do naturel mineur*, relatif du ton de *mi* ♭ majeur, a même armature que ce dernier : *si* ♭, *mi* ♭ et *la* ♭ à la clef.

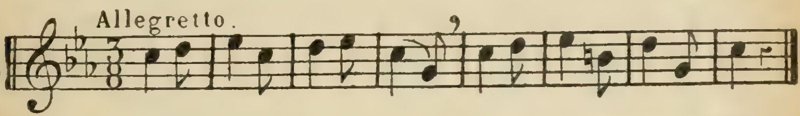
La gamme en *do* mineur ne diffère de la gamme en *do* majeur que par le *mi* et le *la* qui sont bémolisés ; le *si*, note sensible, est bécarre dans les deux gammes, ascendante et descendante.

Les *si*, les *mi*, et les *la* des morceaux écrits dans le ton de *do naturel mineur* sont bémolisés à toutes les octaves et pendant toute la durée des morceaux.

GAMME EN *DO* MINEUR

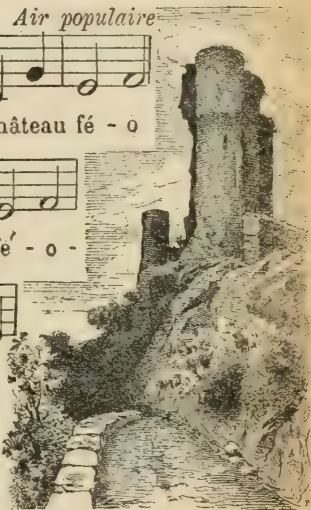


263

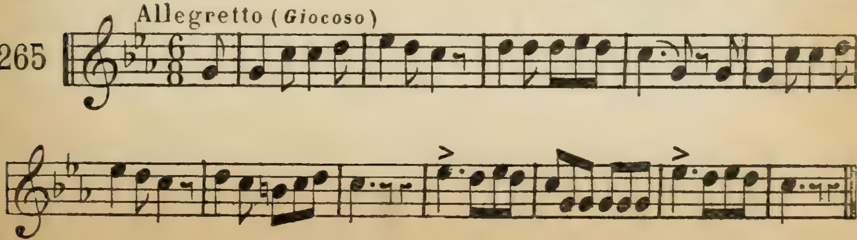


264





265



XLIV. — MESURES PEU USITÉES

Certaines mesures sont d'un usage peu fréquent; nous croyons cependant utile de donner celles qui sont quelquefois employées.

Mesures ayant pour dénominateur 2.

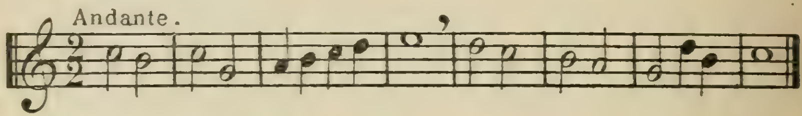
Parmi les mesures dont le chiffre inférieur est un 2, outre la mesure $\frac{2}{2}$ ou ₵ dont nous avons parlé page 56, nous citerons :

La mesure simple à $\frac{4}{2}$, qui se bat à *quatre temps*.

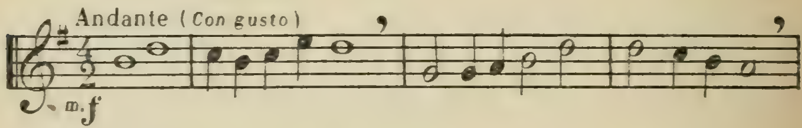
La mesure simple à $\frac{3}{2}$, qui se bat à *trois temps*.

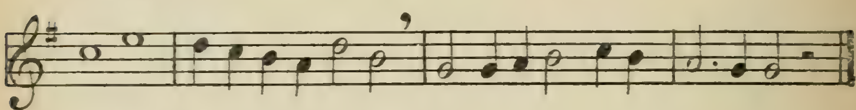
Chacune de ces mesures a ou une blanche, ou deux noires, ou quatre croches par temps.

266



267

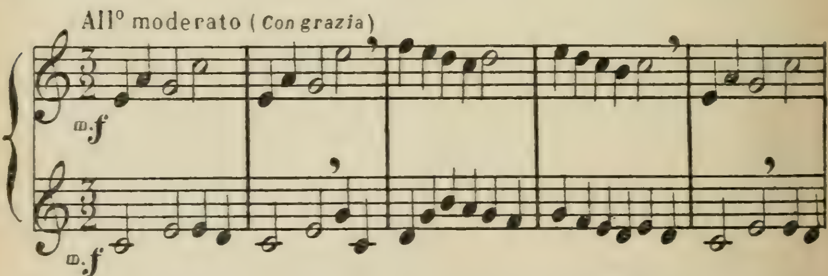


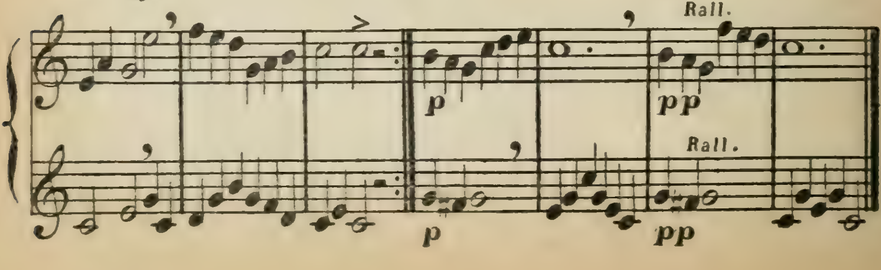


268

DUO

269





Mesures ayant pour dénominateur 4.

Parmi les mesures dont le chiffre inférieur est un 4, outre les mesures simples à $\frac{4}{4}$, ordinairement indiquée par C ou par un 4, à $\frac{3}{4}$ et à $\frac{2}{4}$ dont nous avons déjà parlé, nous citerons :

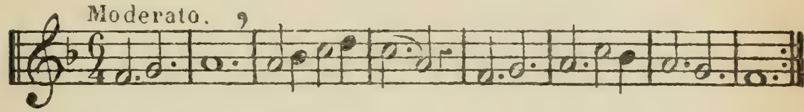
La mesure composée à $\frac{6}{4}$, qui se bat à *deux temps.*

La mesure composée à $\frac{9}{4}$, qui se bat à *trois temps.*

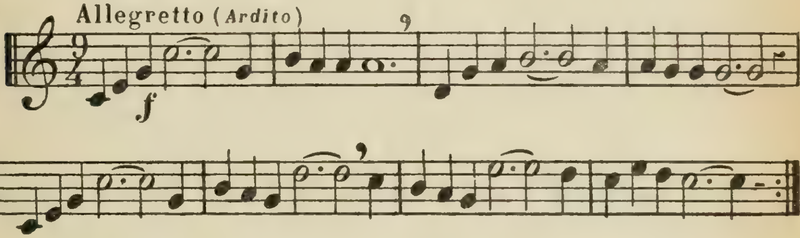
La mesure composée à $\frac{12}{4}$, qui se bat à *quatre temps.*

Chacune de ces mesures a une blanche pointée, ou une blanche et une noire, ou trois noires, ou six croches par temps.

270



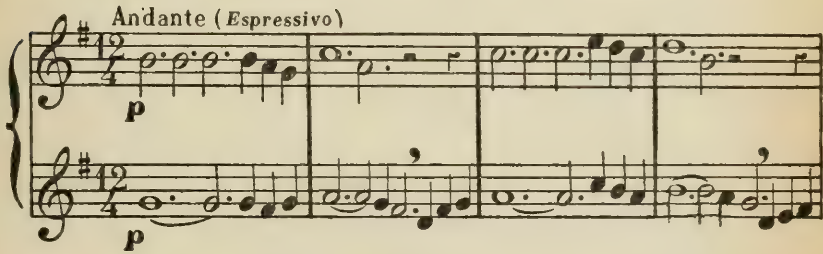
271

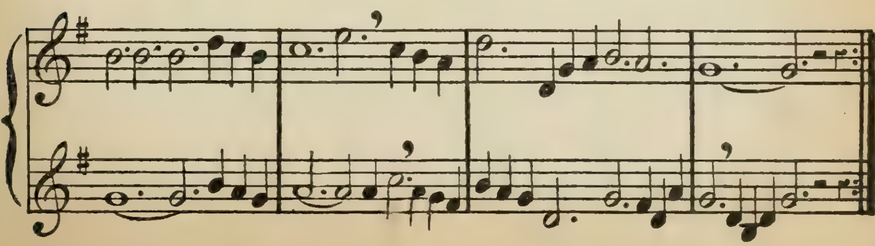


272

DUO

273





Mesures ayant pour dénominateur 8.

Parmi les mesures dont le chiffre inférieur est un 8, outre la mesure simple à $\frac{3}{8}$ et les mesures composées à $\frac{6}{8}$, à $\frac{9}{8}$, à $\frac{12}{8}$ dont nous avons déjà parlé, nous citerons :

La mesure simple à $\frac{2}{8}$, qui se bat à *deux temps.*

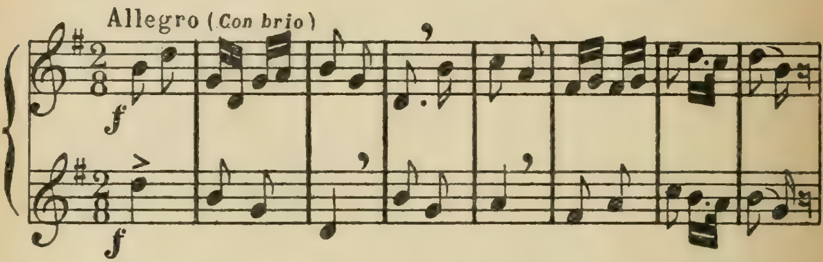
La mesure simple à $\frac{4}{8}$, qui se bat à *quatre temps.*

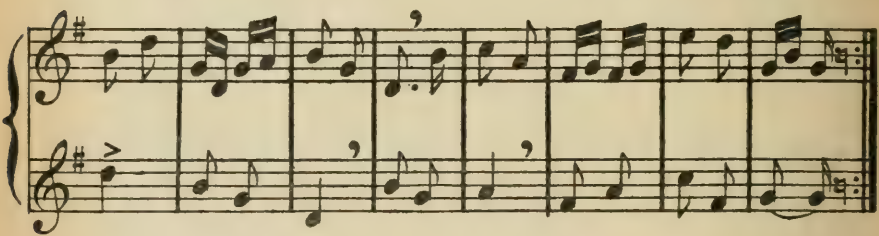
Chacune de ces mesures a une croche, ou deux doubles croches par temps.

274


275

DUO

276


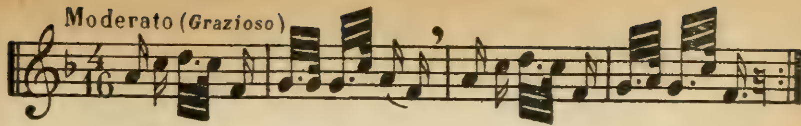


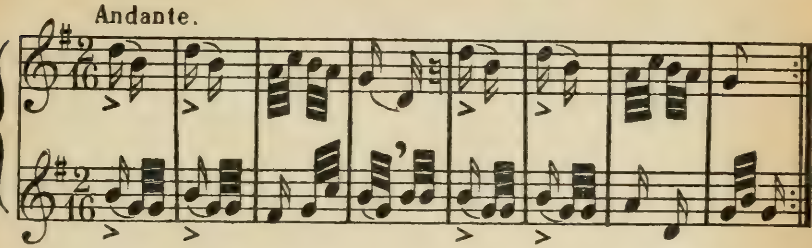
Mesures ayant pour dénominateur 16.

Les mesures simples à $\frac{2}{16}$, qui se battent à *deux temps*, à $\frac{3}{16}$, qui se battent à *trois temps* et à $\frac{4}{16}$, qui se battent à *quatre temps* sont bien rarement employées.

Elles ont la double croche pour unité de temps.

277

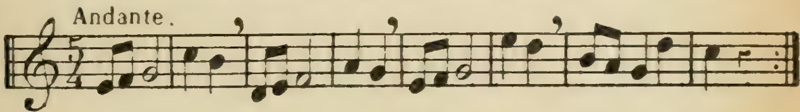

278


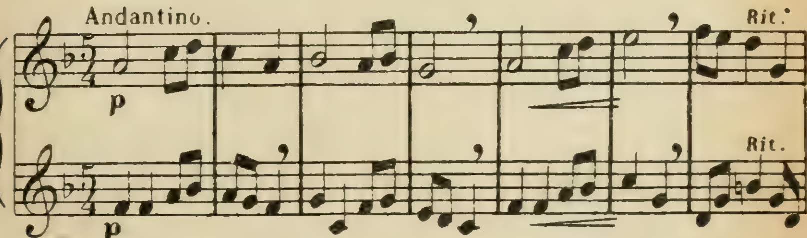
279
DUO
280


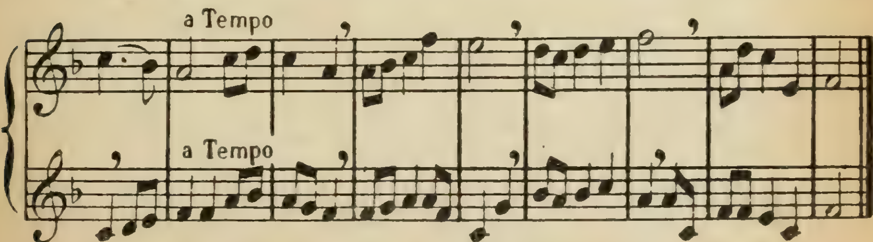
XLV. — MESURE A CINQ TEMPS

La mesure à cinq temps, bien rarement usitée est indiquée par un 5 ou par la fraction $\frac{5}{4}$. Elle est composée alternativement d'une mesure à trois temps et d'une mesure à deux temps.

Comme l'indique le chiffre inférieur 4, elle a la noire pour unité de temps.

281


282
DUO
283




Exercice oral. — Nommez, parmi les mesures peu usitées, celles qui ont le chiffre 2 pour dénominateur; celles qui ont un 4; celles qui ont un 8; celles qui ont 16. — Dites qu'elle est l'unité du temps dans chacune de ces mesures. — Comment indique-t-on la mesure à cinq temps? — De quelles mesures se compose la mesure à cinq temps? — Quelle note a-t-elle pour unité de temps?

XLVI. — AGRÉMENTS OU ORNEMENTS

Les *agréments* sont des traits musicaux écrits ou improvisés dont on orne les mélodies. On les représente au moyen de signes ou de petites notes. Ces petites notes n'ont aucune valeur déterminée dans la mesure et on est libre de les faire ou non.

Employés avec modération, les agréments, dont nous allons indiquer les principaux, donnent de l'accent et du charme à la musique.

L'**appogiature** est une petite note que l'on place un ton ou un demi-ton au-dessus ou audessous d'une note essentielle et sur laquelle on appuie avant d'attaquer la note principale.

Elle enlève ordinairement à la note essentielle la moitié de sa durée.



Quelquefois elle est assez rapide pour n'avoir



qu'une valeur inappréciable; la queue est alors coupée par une barre transversale.

L'appogiature qu'il faut passer très rapide-



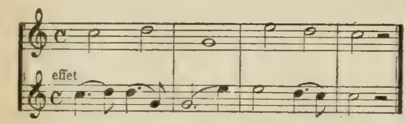
ment prend le nom de *acciaccatura ;* il faut la frapper presque en même temps que la note principale.

L'appogiature double est formée de deux notes placées l'une à un degré au-dessus, l'autre



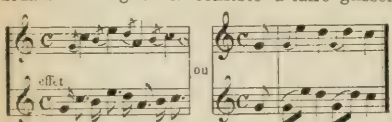
à un degré au-dessous de la note principale. On l'exécute plus ou moins vite.

L'**anticipation** est la manifestation prématurée d'un son qui appartient à la note suivante.



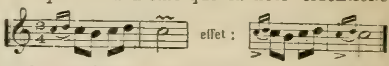
L'anticipation consiste à ôter à une note une partie de sa valeur que l'on remplace par l'unisson de la suivante.

Le **port de voix** ou *portamento* est un procédé vocal à l'aide duquel on réunit dans l'exécution deux sons éloignés. Il consiste à faire glisser



la voix avec douceur et rapidité par une liaison fort légère, qui part de l'extrémité de la première des deux notes pour passer à celle qui la suit en anticipant quelque peu sur cette dernière. Il ne doit jamais s'effectuer sur la première note d'un chant.

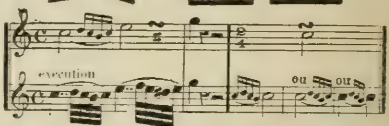
Le **mordant** consiste en deux ou trois petites notes, placées immédiatement devant une note principale. On doit l'exécuter le plus vite possible, en appuyant fortement sur la première note qui est la même que la note essentielle.



On le représente quelquefois par le signe ∿.

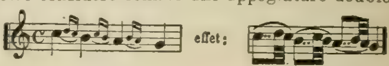
Le **gruppetto** consiste en trois ou quatre petites notes ascendantes ou descendantes dont la



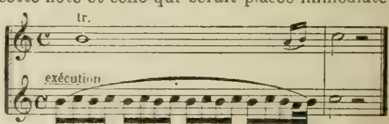


valeur se prend en avant de la note qui en est affectée, quelquefois sur la note même, souvent après. On l'indique par le signe ∾.

Le *demi-gruppetto* se compose de deux petites notes brodant une note principale. Il peut être considéré comme une appogiature double.

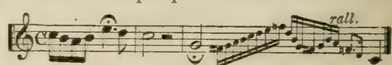


Le **trille** consiste en un battement rapide qui se fait sur une note en donnant alternativement cette note et celle qui serait placée immédiate-



ment au-dessus, soit à un ton, soit à un demiton de distance. On le marque par les lettres *tr* écrites au-dessus de la note qui le supporte ; cette dernière est ordinairement suivie de deux petites notes qui indiquent de quelle façon doit être faite la terminaison du trille.

Le **point d'orgue**, dont nous avons déjà parlé page 26, est un signe qui suspend la mesure sur une note et indique que la durée doit en être



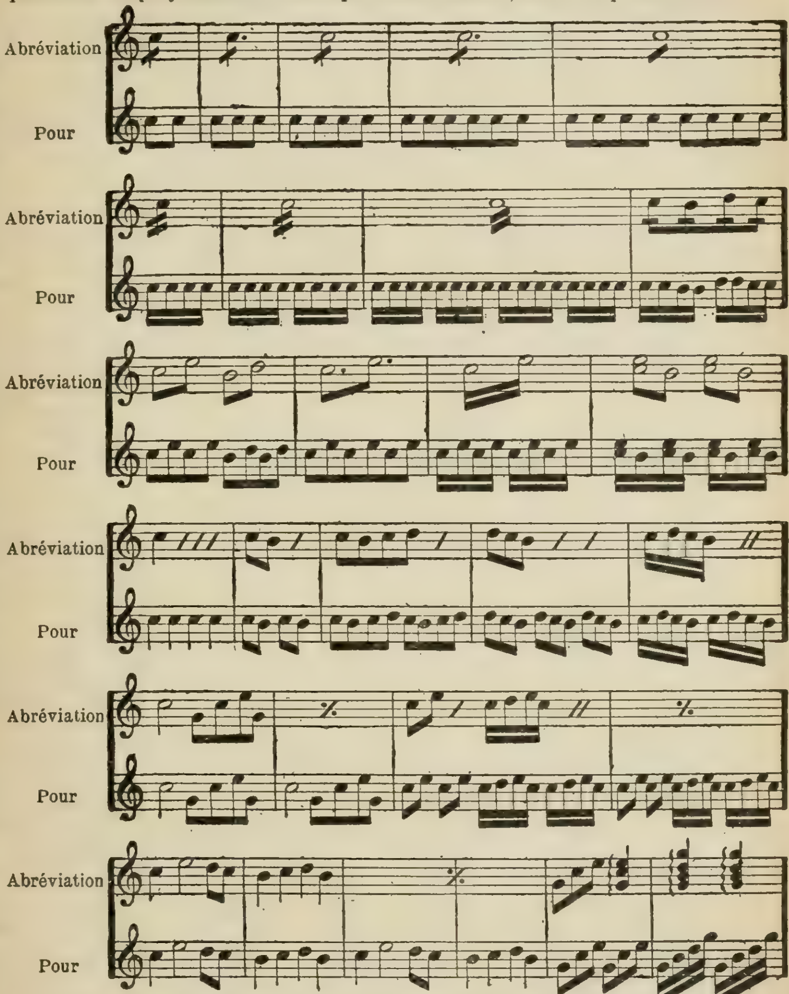
prolongée à volonté. Il se figure par un point orné d'une petite ligne courbe, soit au-dessus, soit au-dessous de la note sur laquelle il doit agir 𝄐. 𝄑.

Le point d'orgue est souvent accompagné de **fioritures**, que l'on exécute *ad libitum.*

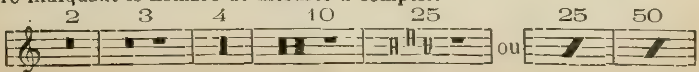
Un bon point d'orgue brillamment exécuté est le fait tout à la fois d'un virtuose supérieur et d'un musicien consommé.

XLVII. — ABRÉVIATIONS

On appelle *abréviation* la manière de représenter plusieurs notes par une seule note, ou par un groupe de notes, ou par un signe. — Les abrévations sont fréquemment employées dans la musique instrumentale; voici les plus usitées :



On se sert de la pause pour marquer le silence d'une mesure quelconque. — Les silences de plusieurs mesures s'indiquent par des *bâtons de pause* surmontés d'un chiffre indiquant le nombre de mesures à compter.



XLVIII. — PHRASE OU PÉRIODE

La musique est une langue spéciale, et, comme toutes les langues, elle a ses phrases, ses membres de phrase et sa ponctuation.

Une *phrase* ou *période* musicale se compose de plusieurs membres de phrase, divisés eux-mêmes en *dessins mélodiques* dont la réunion constitue un ensemble et exprime un sens complet; les membres de phrase et les dessins mélodiques sont, le plus souvent, séparés entre eux par des silences de courte durée.

PÉRIODE DIVISÉE EN MEMBRES DE PHRASE ET EN DESSINS MÉLODIQUES



Le *phrasé*, ou art de la ponctuation musicale, a pour objet de faire sentir nettement les diverses parties de chaque phrase et de chaque membre de phrase.

Il est aussi indispensable de bien phraser dans la langue musicale que de bien ponctuer dans la langue littéraire : une phrase sans ponctuation est presque inintelligible.

Bien *phraser* pour un chanteur ou un instrumentiste, c'est présenter la période musicale avec élégance et noblesse, l'orner de tous les agréments inspirés par le goût, et la conduire avec art depuis son début jusqu'à sa conclusion.

Exercice oral. — Qu'est-ce qu'une *période* ou phrase musicale? — Qu'appelle-t on *dessin mélodique?* — Quel est l'objet de la ponctuation musicale? — Qu'est-ce que bien phraser?

XLIX. — MODULATION

La *modulation* est le passage d'un ton ou mode à un autre, c'est-à-dire de la gamme d'une note à celle d'une autre note pendant le cours de la mélodie.

Un morceau de musique qui serait écrit d'un bout à l'autre dans le même ton provoquerait chez l'auditeur, par son uniformité, un sentiment d'ennui et de fatigue : le mot *monotonie*, qui signifie *un seul ton*, caractérise précisément l'ennui que peut causer l'uniformité. Il n'y a que de petits airs, d'un style naïf et simple et d'une

étendue très bornée, qui puissent admettre cette complète unité tonale. Mais dès qu'il s'agit d'un morceau d'une certaine longueur, l'emploi de la modulation devient nécessaire.

La modulation est généralement déterminée par les dièses, les bémols ou les bécarres, qui viennent modifier l'intonation d'une ou de plusieurs notes. Ces accidents appartiennent au ton dans lequel on passe.

La sous-dominante et la note sensible du ton dans lequel on passe sont les deux notes qui déterminent ordinairement la modulation.

Quel que soit le ton principal choisi, plusieurs autres tons se groupent autour de lui de manière à être, avec lui, en rapport d'analogie; par exemple, s'il s'agit d'un ton majeur, on trouve d'abord le ton mineur relatif qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis ceux qui ont un dièse ou un bémol de plus ou de moins. Mais de tous ces tons, quel est celui qu'il faut adopter? Le goût du compositeur décide seul.

Il suffit donc, pour qu'une modulation soit agréable et régulière, qu'elle ait lieu du ton principal à l'un de ses analogues, c'est-à-dire qu'elle introduise dans la mélodie un dièse ou un bémol de plus ou qu'elle en retranche un.

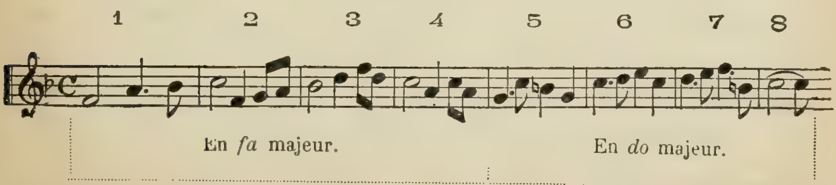
Toute modulation principale peut s'effectuer par cinq tons différents.

Supposons, par exemple, un chant en *fa* majeur.

Le morceau commencé en *fa* peut être modulé soit en *ré* mineur, où il y a également un bémol, soit en *si* ♭ majeur ou en *sol* mineur où il y a un bémol de plus, soit en *do* majeur ou en *la* mineur où il n'y a pas de bémol : la fantaisie seule détermine le choix.

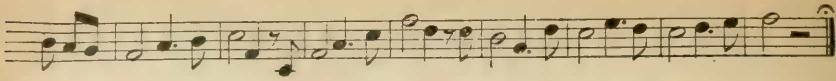
Ainsi, dans l'exemple suivant, les quatre premières mesures sont en *fa* majeur, les quatre suivantes sont en *do* majeur.

EXEMPLE



L'exemple ci-dessus n'est qu'un premier membre de période, car pour que la phrase soit complète, pour qu'elle forme un tout, il faut que le ton primitif ou principal du

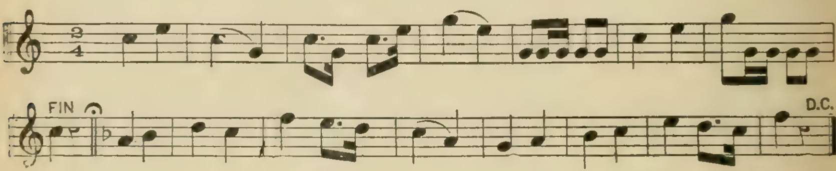
morceau (*fa* majeur), qui est imposé par le début de la phrase, se retrouve comme conclusion. Aussi faudrait-il compléter cette première partie par ceci, par exemple :



Exercice oral. — Qu'appelle-t-on *modulation ?* Expliquez son utilité. — Qu'est-ce que la *monotonie ?* — Comment est déterminée la modulation ? — Quelles sont les deux notes qui déterminent ordinairement la modulation ? — Dans combien de tons peut s'effectuer une modulation principale ?

L. — CHANGEMENT DE TON

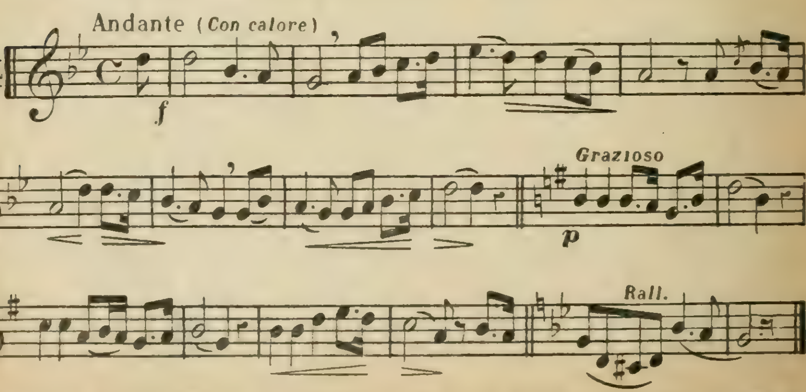
Il ne faut pas confondre la modulation avec le *changement de ton ;* on peut passer d'un ton à un autre sans moduler, en faisant entendre sèchement le changement de tonalité et en poursuivant sans transition l'idée musicale dans le nouveau ton ainsi adopté. Exemple :



Les huit mesures de la première reprise constituent une phrase complète en *do* majeur, et on passe, dans la seconde reprise, en *fa* majeur. Cette seconde reprise forme elle-même une période entière ; mais elle est subordonnée à la première, et ne peut servir de conclusion au morceau. Il faut donc revenir au commencement et ne s'arrêter qu'au mot *fin*, où l'oreille trouve un repos complet.

EXEMPLE DE CHANGEMENT DE TON DE MAJEUR EN MINEUR

284



Exercice oral. — Quelle différence y a-t-il entre a modulation et le changement de ton ? — Dans quel ton sont écrites les 8 premières mesures de l'exercice 284 ? les 6 suivantes ? les 2 dernières ?

LI. — RYTHME

Les trois éléments constitutifs de la musique sont : le rythme, la mélodie et l'harmonie.

Le *rythme* ou cadence est l'effet obtenu par la succession régulière des temps forts et des temps faibles; il résulte en outre de la combinaison des sons musicaux au point de vue de la durée et de l'intensité.

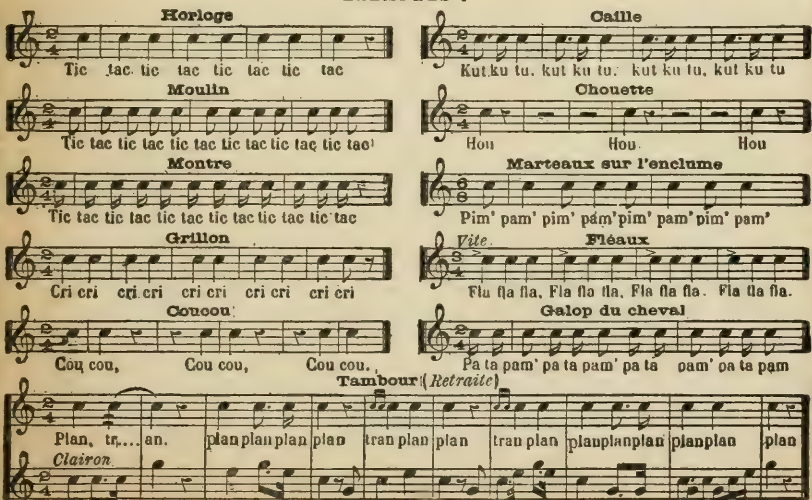
C'est grâce au rythme que la musique est devenue capable d'exciter en nous les émotions les plus vives. Le plain-chant, qui en est presque dépourvu, reste, malgré ses grandes beautés, vague, monotone, et en quelque sorte impersonnel.

Pour comprendre ce que c'est que le rythme, il n'est pas besoin de grands efforts; la nature nous en fournit de nombreux exemples : le pas cadencé de l'homme, le galop du cheval, le tic tac d'une horloge, d'une montre, d'un moulin, les coups réguliers du marteau sur l'enclume, le bruit des fléaux des batteurs en grange, voilà autant de rythmes précis et saisissants. Le cri sec du grillon, celui de la cigale, donnent la sensation d'un rythme continu; il en est de même de celui de la chouette, qui procède par notes isolées, du coucou, qui marque deux temps égaux, etc.

La musique ne peut se passer du rythme, mais celui-ci est complètement indépendant de la musique. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à figurer un air quelconque en frappant avec les doigts sur une vitre, ou à parler les phrases de cet air en se servant d'une syllabe unique pour nommer les notes : il suffit d'observer la mesure pour que le rythme frappe l'oreille et que le morceau soit reconnaissable, quoique dépouillé de sa mélodie.

Le tambour, qui n'a qu'un son, marque le rythme des airs que le clairon joue, et, dès que celui-ci a cessé de sonner, le tambour, en battant seul, offre encore l'esquisse de ces mêmes airs.

EXEMPLES :



LII. — MÉLODIE

La *mélodie* est formée d'une succession de sons dont l'ensemble produit sur l'oreille un effet agréable.

La mélodie est le résultat de la fantaisie et d'une inspiration heureuse ; elle est uniquement l'œuvre de l'imagination, du goût plus ou moins épuré ; elle est étrangère aux calculs de la science.

Tout homme peut, avec de l'imagination et du goût, former des mélodies. Le laboureur en suivant ses bœufs, le pâtre en gardant ses troupeaux, le montagnard dans les gorges neigeuses, le gondolier bercé par les flots, l'ouvrier pendant qu'il travaille, chantent souvent des airs qu'ils improvisent. Plusieurs d'entre eux, ignorant tout à fait les règles de la composition, ont inventé des chants aimables, des romances ravissantes.

La mélodie prend tous les caractères. Elle est tour à tour banale, triviale, agreste, vive, légère, entraînante, étincelante, héroïque, majestueuse, puissante, pleine de grandeur et d'élan, tendre, passionnée, langoureuse, sentimentale, etc. Elle se prête à tous les tons, prend toutes les inflexions et exprime tous les sentiments que les hommes sont appelés à ressentir, à comprendre et à faire naître.

LIII. — HARMONIE

La réunion de plusieurs sons, groupés selon certaines lois, et entendus à la fois, forme un accord. Pour qu'il y ait accord, il faut au moins la présence de trois sons simultanés : c'est la science des accords, de leur formation, de leur nature, de leur enchaînement, que l'on désigne sous le nom d'*harmonie*.

L'harmonie est l'art d'écrire purement, avec élégance, la langue musicale, en ce qui concerne l'arrangement des différentes parties vocales ou instrumentales. Elle traite des conditions et des lois qui régissent la concordance des sons.

Le compositeur doit connaître à fond tous les secrets de cette science pour aider son inspiration, pour l'embellir, l'enrichir de façon à la rendre plus vivace et plus généreuse, et pour lui donner un charme plus complet.

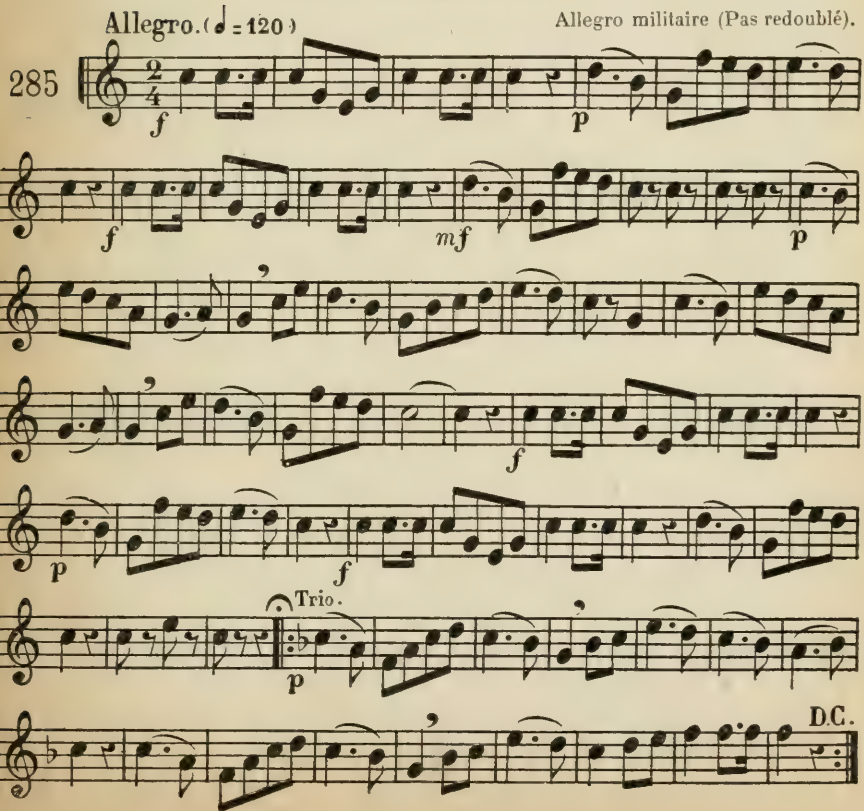
Une mélodie heureuse, mais mal accompagnée, mal *harmonisée*, peut produire un effet fâcheux ; par contre, une idée vulgaire peut être rajeunie, rafraîchie par une harmonie fine, élégante et savoureuse. En tout état de cause, il est certain que la meilleure musique sera celle qui réunira les deux qualités : un sentiment mélodique naturel et neuf, et une harmonie riche et puissante, pleine et sonore, piquante et vive, appropriée au caractère même de l'idée musicale.

La mélodie et l'harmonie sont à la musique ce que le dessin et les couleurs sont à la peinture.



EXERCICES VARIÉS

EN PROMENADE



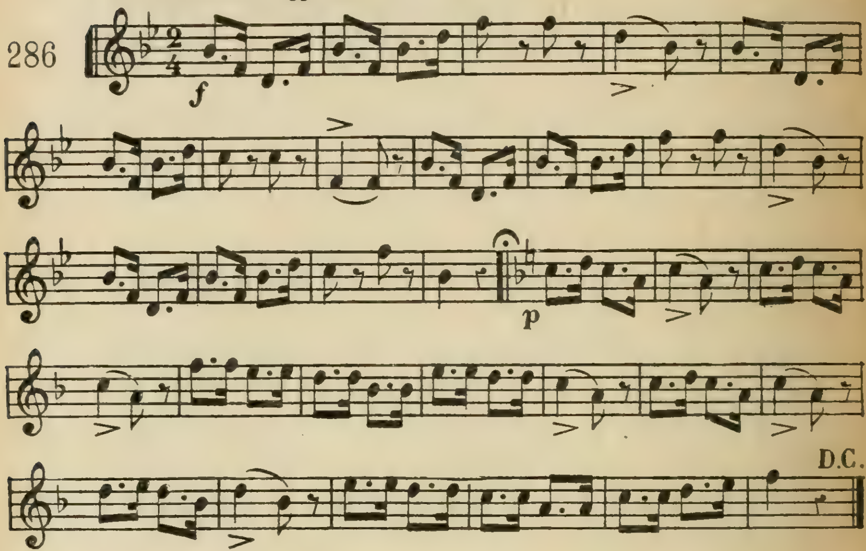
EN AVANT



Pas gymnastique

Prestissimo Leggiero. (♩ = 184)

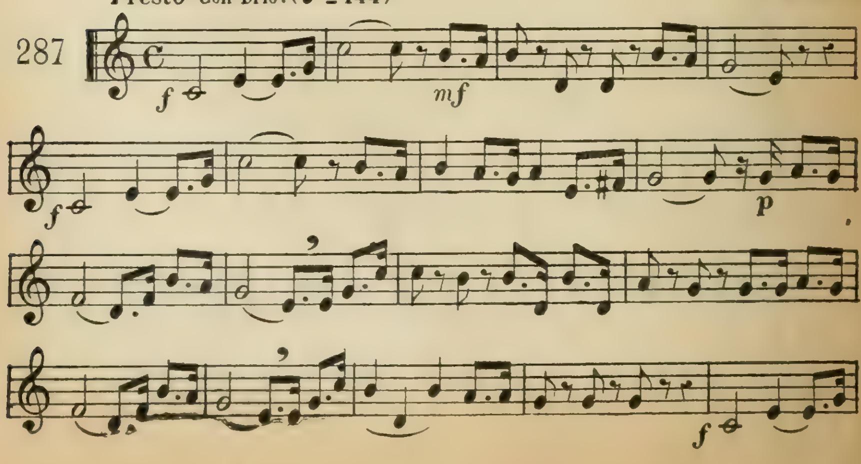
286

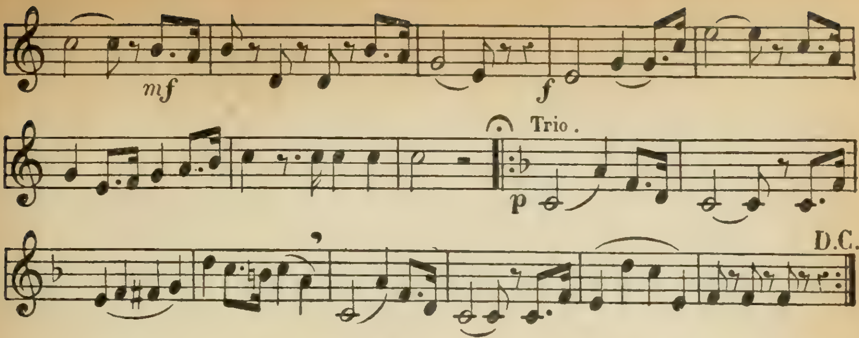


VICTOIRE

Presto Con brio. (♩ = 144) *Marche*

287

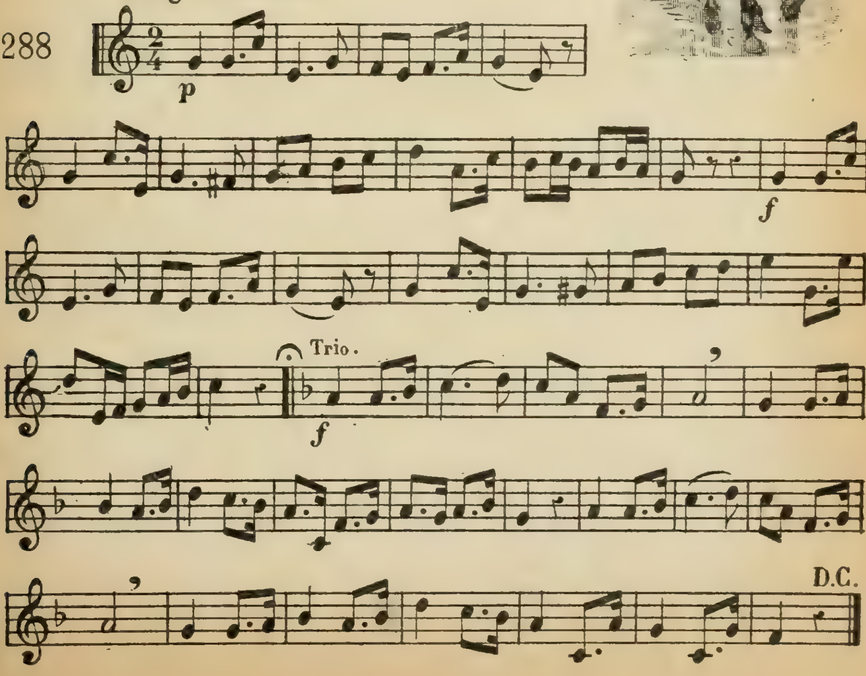






Allegro. (♩ = 120)

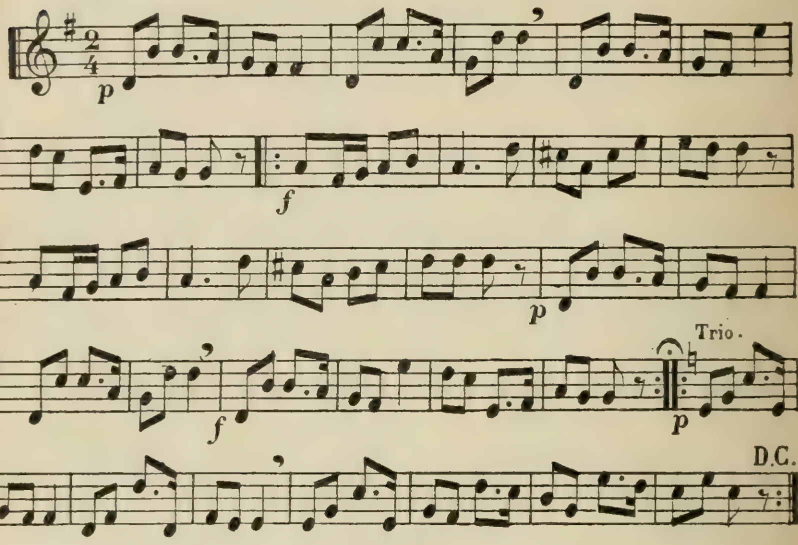
288



ROSES ET PAPILLONS

Allegro Scherzo. (♩= 116) *Polka.*

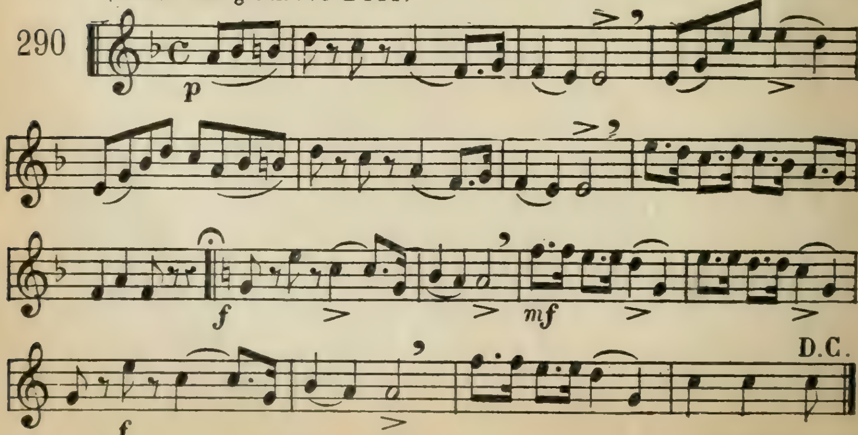
289



GAI PRINTEMPS

Presto Con grazia. (♩= 144) *Scottish.*

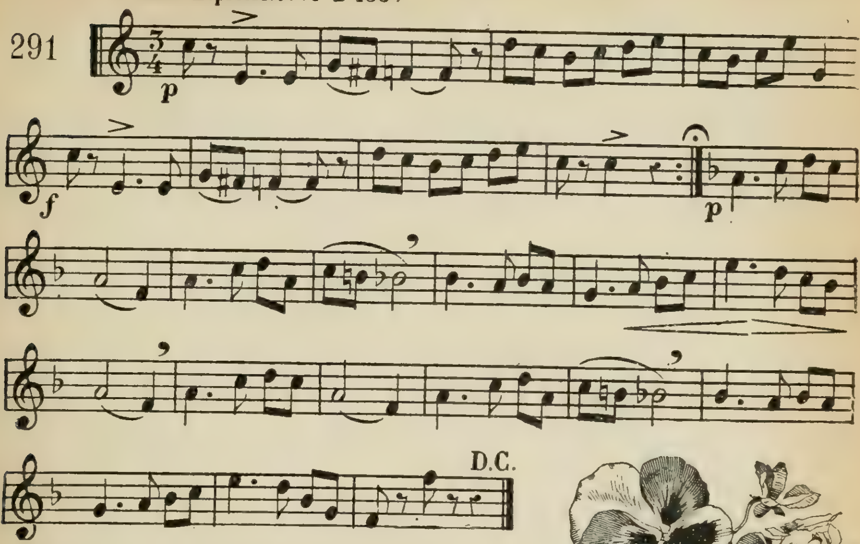
290



VIOLETTE DE PARME

Vivace Espressivo. (♩ = 138) *Mazurka.*

291

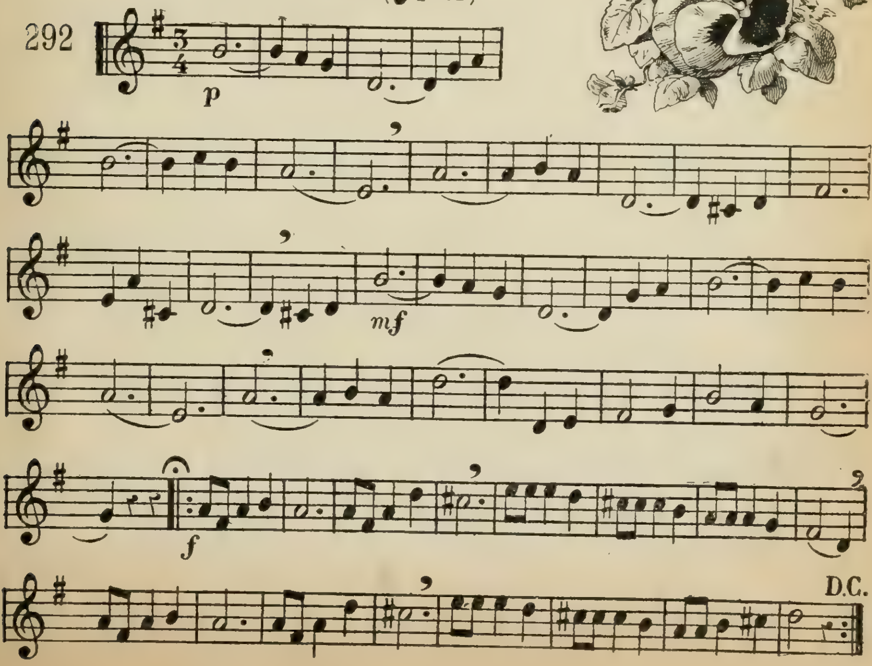




BOUQUET DE PENSÉES. — *Valse.*

Prestissimo Amoroso. (♩ = 192)

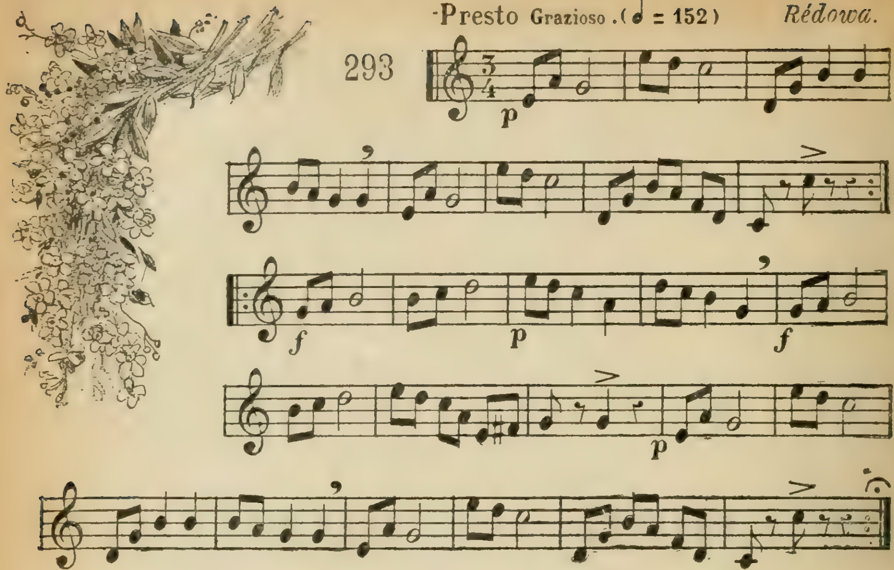
292



MYOSOTIS

Presto Grazioso. (𝅗𝅥 = 152) *Rédowa.*

293



PAQUERETTE

Presto Con anima. (𝅗𝅥 = 144) *Varsoviana.*

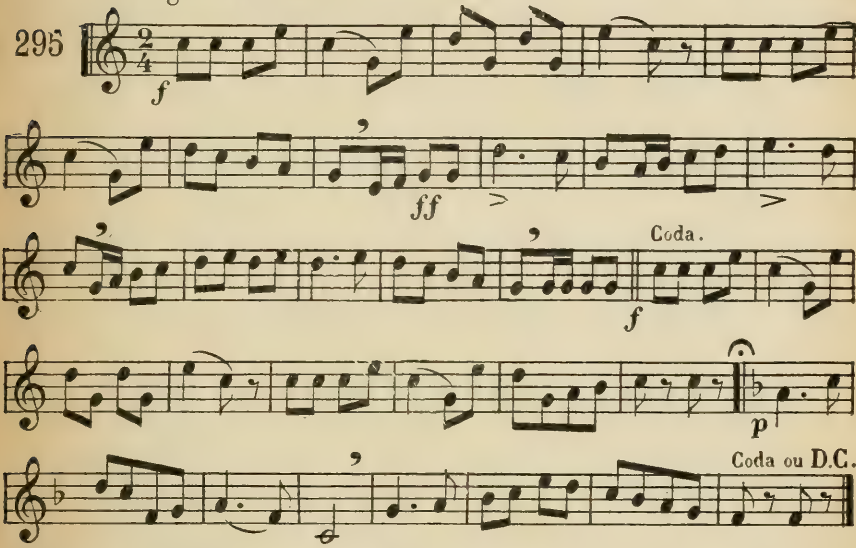
294





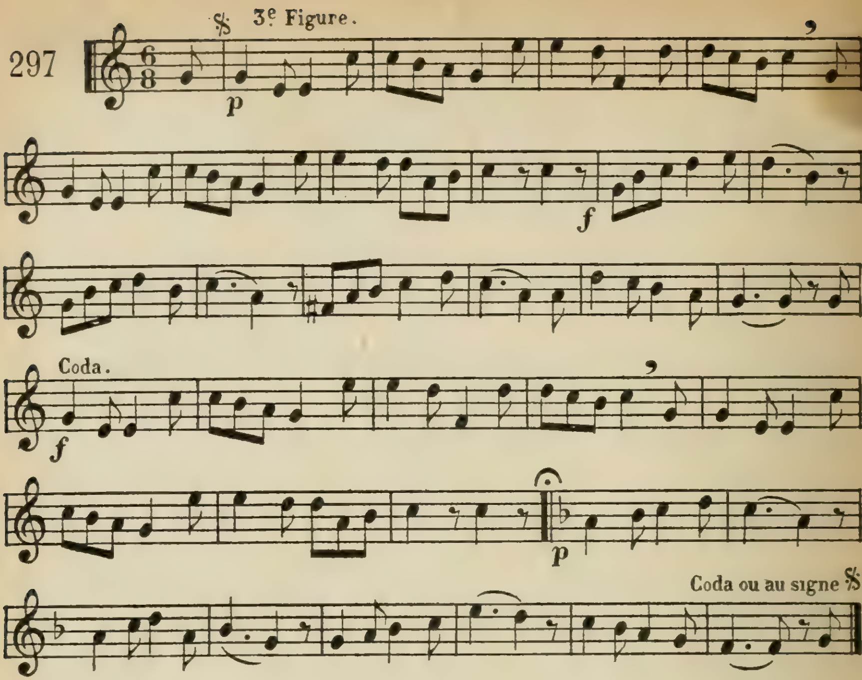
COQUELICOT

Allegro. (♩ = 116) *Quadrille.*

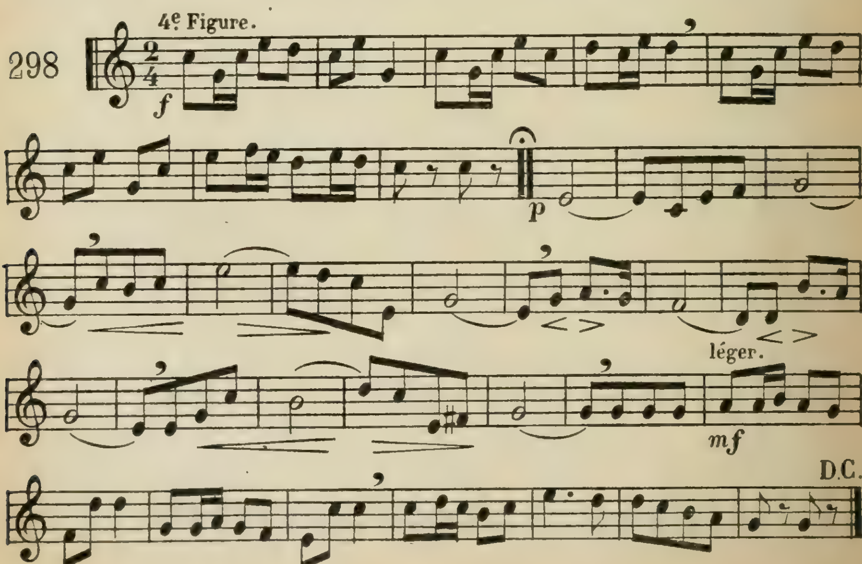




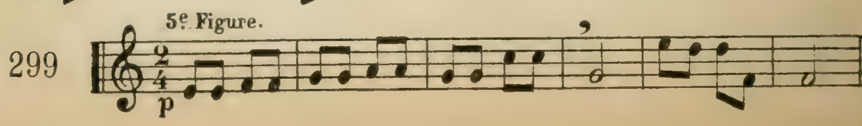
297

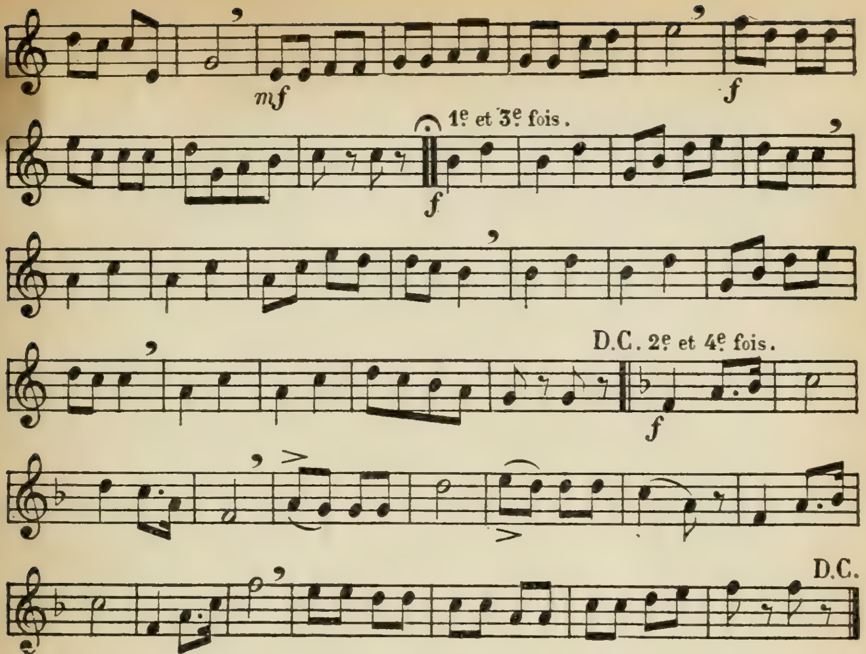


298



299

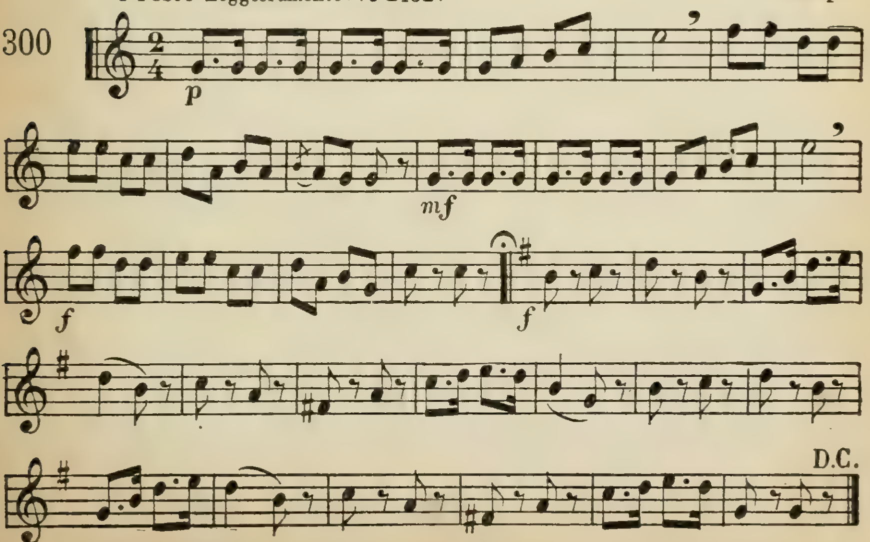




EXPRESS

Presto Leggieramente. (♩=152) *Galop.*

300

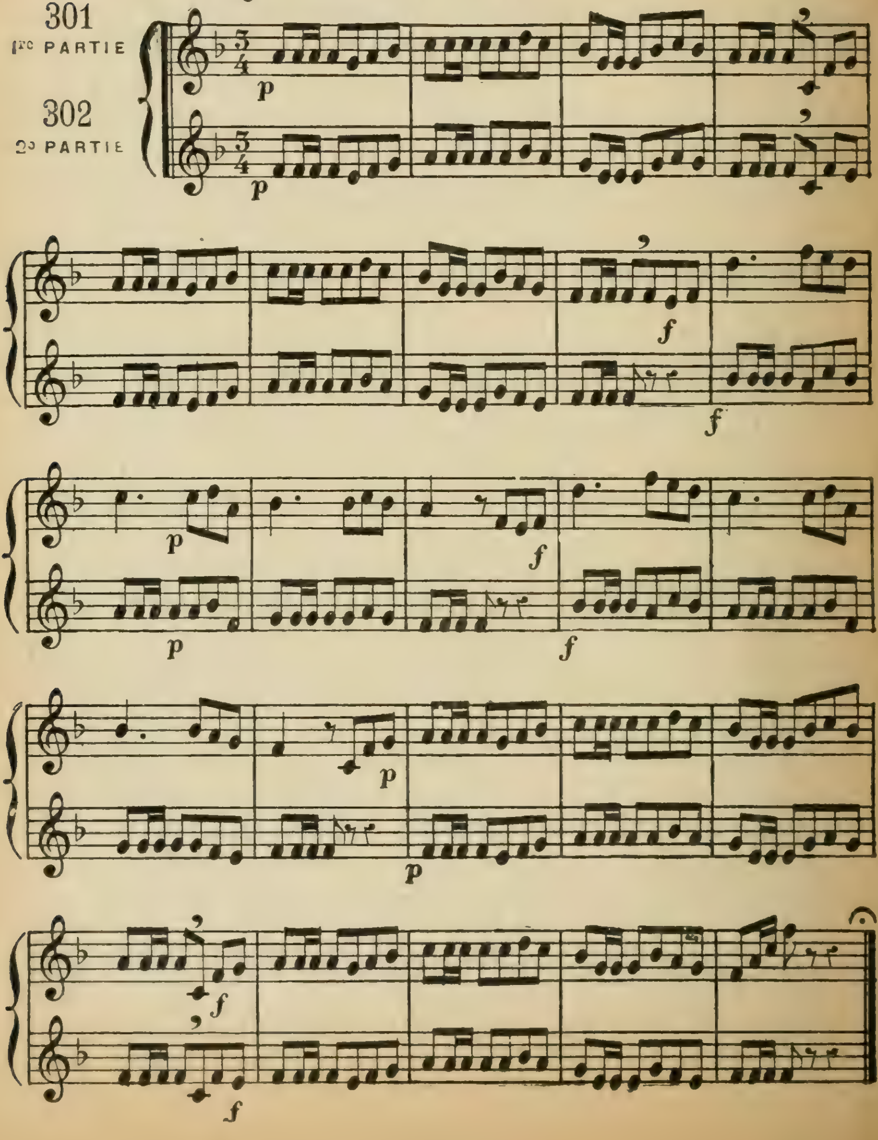




Allegretto Staccato. (♩ = 104)

301
1re PARTIE

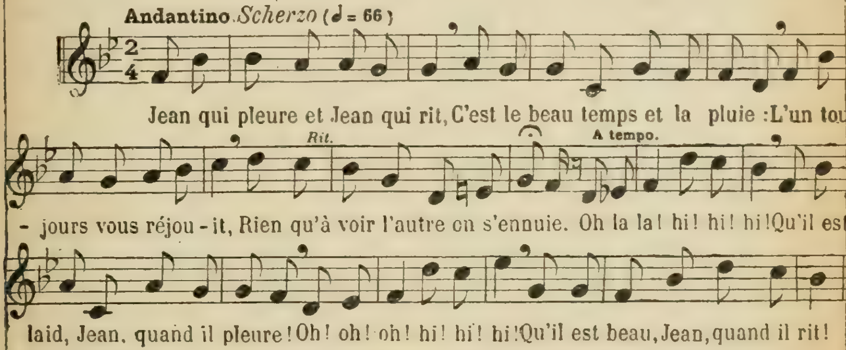
302
2e PARTIE





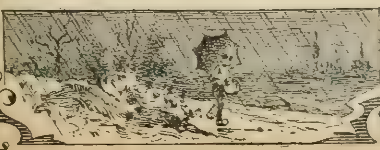
Jean qui pleure et Jean qui rit,
C'est le beau temps et la pluie :
L'un toujours vous réjouit,
Rien qu'à voir l'autre on s'ennuie.
    Oh la la! hi! hi! hi!
Qu'il est laid, Jean, quand il pleure!
    Oh! oh! oh! hi! hi! hi!
Qu'il est beau, Jean, quand il rit!

Quand Jean qui pleure apparaît,
Jean qui rit rit à se tordre
De son œil rouge et distrait,
De ses cheveux en désordre.
    Oh la la! hi! hi! hi!
Qu'il est laid, Jean, quand il pleure!
    Oh! oh! oh! hi! hi! hi!
Qu'il est beau, Jean, quand il rit!



Jean, qui ris, sois indulgent :
Avant d'éclater de rire,
Demande à ce pauvre Jean
Pourquoi toujours il soupire.
    Oh! oh! oh! ah! ah! ah!
Ne nous hâtons pas de rire
    Oh! oh! oh! ah! ah! ah!
Des misères d'ici-bas!

Rire comme Jean qui rit,
Pleurer comme Jean qui pleure.
Ce n'est point montrer d'esprit:
A chaque chose son heure.
    Oh! oh! oh! ah! ah! ah!
Rions au bonheur des autres,
    Oh! oh! oh! hi! hi! hi!
Pleurons du chagrin d'autrui.





Paroles et musique de Claude Augé



LE SOMMEIL DE L'ENFANT



Petit enfant, déjà la brune
Autour de la maison s'étend :
On doit dormir quand vient la lune,
Petit enfant.

Petit enfant, dans la chaumière
Les moutons rentrent en bêlant :
De tes yeux bleus clos la paupière,
Petit enfant.

Petit enfant, rêve aux pervenches
Qu'on trouve le long du torrent,
Rêve aux jolis oiseaux des branches,
Petit enfant.

Petit enfant, dors sans alarmes;
Mais si quelque frayeur te prend,
Ta mère séchera tes larmes,
Petit enfant.

Paroles de A. CARTERET — *Musique de* CLAUDE AUGÉ.





Sur terre toute chose
A sa part de soleil ;
Toute épine a sa rose,
Toute nuit son réveil.

Pour le pré, Dieu fit l'herbe ;
Pour le champ, la moisson ;
Pour l'air, l'aigle superbe ;
Pour le nid, le buisson.

Tout arbre a sa verdure ;
Toute abeille, son miel ;
Toute onde, son murmure ;
Toute tombe, son ciel.

Dans ce monde où tout penche
Vers un centre meilleur,
La fleur est pour la branche
Et l'ami pour le cœur.

*Paroles d'*Eugène de Lonlay. — *Musique de* Claude Augé.

Ce morceau peut être chanté en marquant le pas ou en marchant.

CHANSON DE PRINTEMPS



Les hôtes des prés et des bois
Mènent ce matin grand tapage;
En l'honneur de qui ce ramage?
Ils babillent tous à la fois.

— Je suis bénitier, dit la fleur,
Et pour eau je veux la rosée,
— Papillon à l'aile rosée,
Toi, tu feras l'enfant de chœur.

— Pour chantres prenons les oiseaux.
— Soit! mais il faut, très grave histoire,
Et surplis blanc et robe noire
Pour le vicaire et les bedeaux.

— La belle affaire! nous voilà!
Chantent en l'air les hirondelles...
C'est le printemps, mesdemoiselles,
Que l'on baptisait ce jour-là.

Paroles de G. Haurigot. — *Musique de* Claude Augé.

JEAN DE LA LUNE

Ronde



Par une tiède nuit de printemps,
Il y a bien de cela cent ans,
Que sous un brin de persil, sans bruit,
Tout menu naquit
Jean de la Lune.

Il était haut comme un champignon,
Frêle, délicat, petit, mignon,
Et jaune et vert comme un perroquet
Avait bon caquet,
Jean de la Lune.

Pour canne il avait un cure-dent,
Clignait de l'œil, marchait en boitant,
Et demeurait en toute saison
Dans un potiron,
Jean de la Lune.

On le voyait passer quelquefois,
Dans un coupé grand comme une noix,
Et que le long des sentiers fleuris
Traînaient deux souris
Jean de la Lune.

Quand il se risquait à travers bois,
De loin, de près, de tous les endroits,
Merles, bouvreuils sur leur mirliton
Répétaient en rond :
Jean de la Lune.

Si par hasard s'offrait un ruisseau
Qui l'arrêtait sur place, aussitôt,
Trop petit pour le franchir d'un bond,
Faisait d'herbe un pont,
Jean de la Lune.

Quand il mourut chacun le pleura.
Dans son potiron on l'enterra,
Et pour épitaphe on écrivit
Sur la croix : Ci-gît
Jean de la Lune.

Paroles d'Adrien PAGÈS.

CHANSON D'ÉTÉ



Soleil, soleil, chauffe le monde,
Verse la vie et la gaîté,
Et que la plaine, verte ou blonde,
Partout ruisselle de clarté!

En avant! bataillons d'abeilles,
Butinez-moi toutes ces fleurs;
Vous, bien vite à l'assaut des treilles,
Merles goulus, moineaux voleurs!

Lauriers, poussez vos gais feuillages;
Lierre, escalade les ormeaux :
Pour les enfants qui furent sages
Nous tresserons vos verts rameaux.

Vers les blés mûrs, or de la plaine,
O moissonneur, hâte tes pas!
Que dans les champs, à perdre haleine,
On puisse avoir ses francs ébats!

Paroles de G. HAURIGOT — *Musique de* CLAUDE AUGÉ.

AVANT LA CLASSE





A l'œuvre, amis, et sans relâche!
Que rien n'arrête notre essor!
Accomplissons bien notre tâche :
Sans le travail point de trésor. (*Refrain.*)

Pour prix des leçons que nous donnent
Nos maîtres si pleins de bonté,
Faisons toujours ce qu'ils ordonnent,
Avec zèle et docilité. (*Refrain.*)

Nos parents, toutes les semaines,
Travaillent pour nous élever;
Il faut les payer de leurs peines
En cherchant à les contenter. (*Refrain.*)

Dans les jours de notre jeunesse
Au travail donnons large part.
Celui qui vit dans la paresse
S'en repentira, mais trop tard. (*Refrain.*)

Paroles et musique de CLAUDE AUGÉ.



Ce morceau peut être chanté en marquant le pas ou en marchant.





L'ALOUETTE



L'alouette gentille
Dit, dans son chant joli :
Lirli! lirli! lirli! lirli!
Lirli, relireli, relireli!
Allons, prenez votre faucille,
Gais moissonneurs, mes bons amis,
Sous le soleil ardent qui brille
Déjà les blés sont tout jaunis.

L'alouette joyeuse
Dit, dans son chant joli :
Lirli! lirli! lirli! lirli!
Lirli, relireli, relireli!
Sache, brunette moissonneuse,
Que tout bon cœur sera béni;
Laisse pour la pauvre glaneuse
Quelques épis de blé jauni.

L'alouette, mes belles,
Dit, dans son chant joli :
Lirli! lirli! lirli! lirli!
Lirli! relireli! relireli!
Mes chers petits, battant des ailes,
Vont maintenant quitter leurs nids :
Hâtez-vous donc, mes jouvencelles,
D'aller couper les blés jaunis.

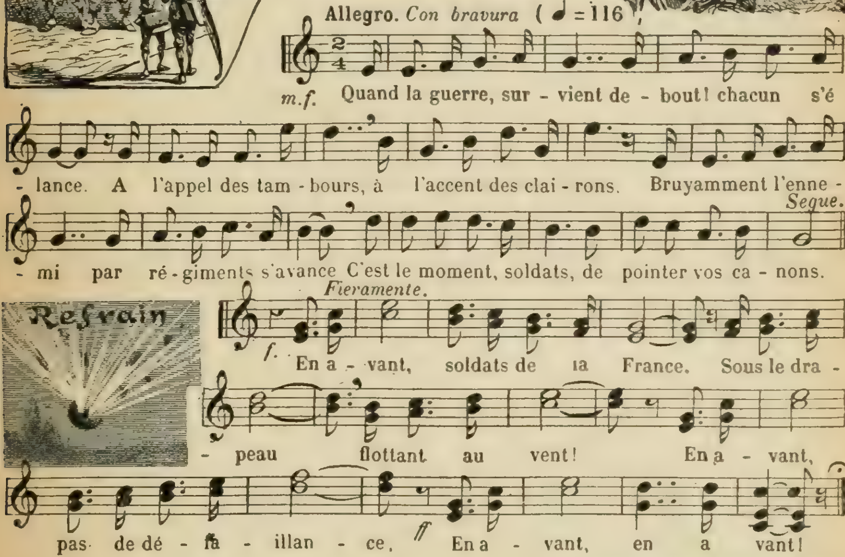
L'alouette volage
Dit, dans son chant joli :
Lirli! lirli! lirli! lirli!
Lirli, relireli, relireli!
Joyeux garçon, fillette sage,
Dans le travail soyez unis;
N'attendez pas que le grand âge
Vienne rider vos fronts brunis!

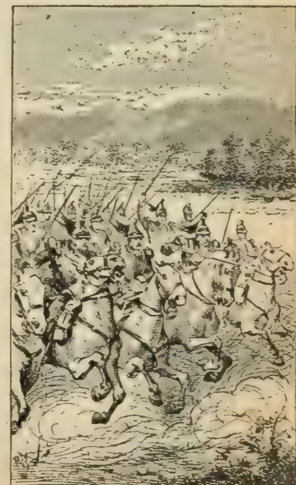
Paroles d'après FR. BARRILLOT. — *Musique de* CLAUDE AUGÉ.

HONNEUR & PATRIE









2. — Alors que tout petits vous alliez à l'école
On vous disait d'aimer la France et son drapeau.
La France ! il faut, enfants, voir en elle une idole
Qu'on défend envers tous et jusques au tombeau. (*Refrain.*)

3. — Ayez donc les vertus que donnent la vaillance,
La foi dans l'avenir, l'obéissance aux lois,
Le sentiment profond de votre indépendance,
L'amour de vos devoirs, mais aussi de vos droits. (*Refrain.*)

4. — Exercez votre corps, jour et nuit, à toute heure,
Car il ne suffit pas, amis, d'être savant :
A l'âme instruite il faut une forte demeure
Qui résiste au soleil comme aux sautes de vent. (*Refrain.*)

5. — Quand l'heure sonnera de défendre la France,
Vite ralliez-vous autour de ses couleurs,
Marchez à l'ennemi le cœur plein d'espérance,
Chargez-le, sabre au clair, et revenez vainqueurs. (*Refrain.*)

6. — Courez sous le drapeau pour sauver la patrie,
Et que partout l'honneur guide toujours vos pas;
Attaquez bravement, luttez avec furie :
Les lâches craignent seuls le glorieux trépas. (*Refrain.*)

Paroles et musique de Claude Augé.

Ce morceau peut être chanté en marquant le pas ou en marchant.

CHANSON D'AUTOMNE



Dans les bois aux rameaux jaunis,
Voici qu'il pleut des feuilles mortes :
De l'école on rouvre les portes,
Et je rentre, mes bons amis.

Adieu les fleurs et les fruits d'or !
Adieu prés verts, adieu grands chênes !
Au revoir, aux prunes prochaines,
Oiseaux qui m'appelez encor !

Avec l'été revient l'enfant.
— Qu'il est joli ! disent les roses.
— Et comme il sait de belles choses !
Ajoute un merle en l'écoutant.

C'est qu'il avait, six mois durant,
Mis à l'étude un grand courage :
Or, l'on est beau quand on est sage,
Quand on travaille on est savant !

Paroles de G. Haurigot. — *Musique de* Claude Augé.



2. — A tes folles étourderies,
Ne croit-on pas
Que Dieu créa bois et prairies
Pour tes ébats?

L'existence est douce
Avec tes bonheurs :
Tu dors dans la mousse,
Tu vis dans les fleurs!

Chante, chante,
Voix touchante,
De la branche et du roseau!
Chante, chante,
Voix touchante,
Chante, chante,
Petit oiseau!

3. — Comme un monarque dans la gloire
De ses habits,
Tu portes la pourpre et la moire
Et le rubis ;

Et jamais l'orage
En rien n'a gâté
Le royal plumage
De ta majesté!...

Chante, chante,
Voix touchante!
De la branche ou du roseau!
Chante, chante,
Voix touchante,
Chante, chante,
Petit oiseau!

Paroles de GUÉRIN DE LITTEAU. — *Musique de* CLAUDE AUGÉ.

Le Réveil



2. — Au jour le berger mène,
Tra la la, tra la la,
Ses brebis dans la plaine,
Tra la la, tra la la.
La terre se réveille :
Dans les prés, dans les bois,
Oiseau, grillon, abeille,
Tout s'anime à la fois,
Tra la la, etc.

3. — Quand le soleil se lève,
Tra la la, tra la la,
On peut voir sur la grève,
Tra la la, tra la la,
Le vieux pêcheur habile
Préparer ses filets,
Le matelot agile
Courir sur les galets,
Tra la la, etc.

4. — Partez au labourage,
Tra la la, tra la la,
Habitants du village,
Tra la la, tra la la.
Tout le ciel se colore
D'un beau rouge vermeil,
La montagne se dore
Des feux vifs du soleil,
Tra la la, etc.

5. — Voyez : l'heure s'envole,
Tra la la, tra la la;
Courez vite à l'école,
Tra la la, tra la la.
Joyeux à votre tâche,
Courageux au devoir,
Travaillez sans relâche
Du matin, jusqu'au soir,
Tra la la, etc.

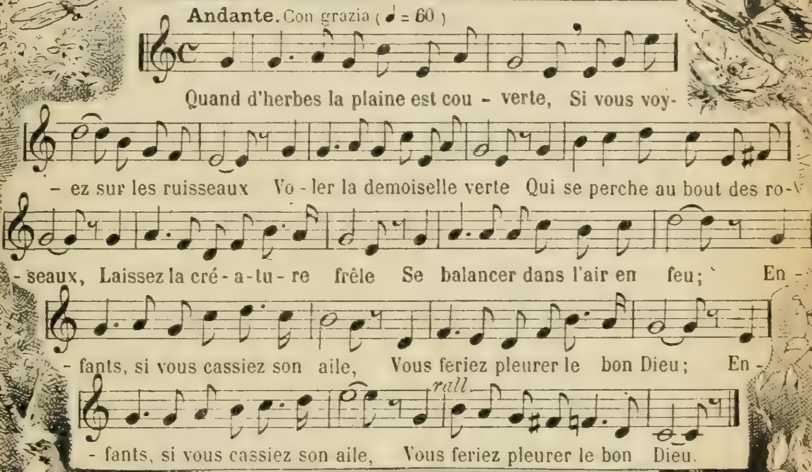
Paroles de Claude Augé.

Mélodie populaire suisse arrangée *pour marche* par Claude Augé

Quand d'herbes la plaine est couverte,
Si vous voyez sur les ruisseaux
Voler la demoiselle verte
Qui se perche au bout des roseaux,
Laissez la créature frêle
Se balancer dans l'air en feu ;
Enfants, si vous cassiez son aile,
Vous feriez pleurer le bon Dieu ! *bis*

Laissez le moucheron qui vole
Sur un rayon coupé d'azur ;
Laissez aussi la mouche folle
Bourdonner autour d'un vieux mur ;
N'écrasez pas cette chenille
Qui deviendra papillon bleu ;
Ne dépeuplez pas la charmille,
Vous feriez pleurer le bon Dieu ! *bis*

Vous feriez Pleurer le Bon Dieu



Aux fentes des sombres murailles
Lorsque vous verrez, par hasard,
Briller au soleil les écailles
Frissonnantes d'un vert lézard,
De tuer cet animal qui rôde,
Oh ! ne vous faites pas un jeu !
Ne brisez pas cette émeraude,
Vous feriez pleurer le bon Dieu ! *bis*

Ne troublez pas les nids de mousse
Qui sont cachés dans les buissons ;
Cette fauvette à la voix douce
Couve de joyeuses chansons.
A cette famille qu'elle aime,
Qu'elle ne dise pas adieu ;
N'étouffez pas ce doux poëme,
Vous feriez pleurer le bon Dieu ! *bis*

Paroles de Barrillot

Musique de Claude Augé.

CHANSON D'HIVER



La terre a mis sa robe blanche;
Au bord du toit,
L'oiseau muet tremble et se penche,
Transi de froid!

Voici qu'il gèle à pierre fendre;
Sur les chemins,
On voit des vieux pleurer et tendre
Leurs faibles mains.

Nous, cependant, les portes closes,
Dans nos dodos
Nous rêvons de suaves choses,
Bonbons, cadeaux!

Noël, Janvier, pour l'enfant sage
Si généreux,
Ah! n'oubliez pas au passag
Les malheureux!

Paroles de G. HAURIGOT. — *Musique de* CLAUDE AUGÉ.





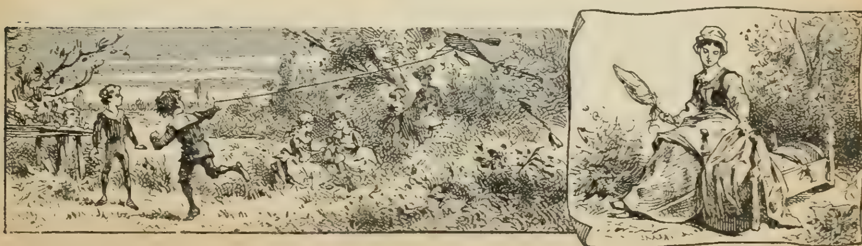
2. — Laissez là vos jouets, il faut en cette vie
Se lever le matin, puis se coucher le soir;
Et si l'on veut le jour courir dans la prairie,
On doit dormir quand il fait noir.

3. — Voyons, mes chers petits, écoutez votre mère;
Pour vous en faire aimer, soyez obéissants.
Surtout ne pleurez pas de rester sans lumière,
Et gardez-vous d'être méchants !

4. — Dormez pour voir du ciel les riantes images;
Sous son manteau la nuit a des trésors charmants
De rêves gracieux, d'illusions volages,
Qu'elle apporte aux petits enfants.

5. — Oui, tenez jusqu'au jour vos paupières bien closes,
Car il est tard, bien tard; reposez maintenant.
Vous me direz demain toutes les belles choses
Que vous allez voir en rêvant.

Paroles de Mlle E. Dalès. — *Musique de* Claude Augé.



La Bergeronnette





2. — Va, dans tes gracieux caprices,
Becqueter la pointe des fleurs,
Ou poursuivre, aux pieds des génisses,
Les mouches aux vives couleurs.
Reprends tes jeux, bergeronnette,
Bergeronnette au vol léger;
Nargue l'épervier qui te guette :
Je suis là pour te protéger.

3. — Si haut qu'il soit, je puis l'abattre...
Petit oiseau, chante !... et demain,
Quand je marcherai, viens t'ébattre
Près de moi, le long du chemin.
C'est ton doux chant qui me console,
Je n'ai pas d'autre ami que toi;
Bergeronnette, vole, vole,
Bergeronnette, devant moi!

Paroles de Charles Dovalle. — *Musique de* Claude Augé.

Dieu soit en aide aux écoliers !



Amis, c'est bientôt le grand jour
Des prix et des couronnes.
De nos mères si bonnes
Notre gloire paîra l'amour.
A l'ouvrage !
Du courage !
Tâchons d'être tous les premiers !
A l'ouvrage !
Du courage !
Dieu soit en aide aux écoliers !

Tenez, comptons bien sur nos doigts
Dans huit jours les vacances !
Beaux galas, chasse et danses,
Et point de leçons pour deux mois !
C'est merveilles !
Gare aux treilles !
Gare aux pinsons, aux espaliers !
C'est merveilles !
Gare aux treilles !
Dieu soit en aide aux écoliers !

Et puis, quand vous n'y pensez pas,
Soudain revient novembre :
Adieu, petite chambre,
Adieu, grands parcs et grands ébats...
A nos places,
Dans les classes,
En voilà pour dix mois entiers...
A nos places,
Dans les classes,
Dieu soit en aide aux écoliers !

Mais, travaillons avec amour,
Et d'enfants que nous sommes
Nous deviendrons des hommes
Qui conduiront le monde un jour.
A l'ouvrage !
Du courage !
Tâchons d'être tous les premiers !
A l'ouvrage !
Du courage !
Dieu soit en aide aux écoliers !

*Paroles d'*ÉMILE DESCHAMPS. — *Musique de* CLAUDE AUGÉ.

Ce morceau peut être chanté en marquant le pas ou en marchant.

Joli Bouquet



Je suis la simple Violette,
Vivant de l'air que Dieu bénit.
Sous l'herbe touffue, en cachette,
Sans nul éclat, je fais mon nid.
Au fond de mon petit royaume,
Loin du monde je suis si bien!
On dit que ma corolle embaume,
Je n'en sais rien.

Moi je m'appelle Marguerite,
L'étoile blanche des prés verts;
Je suis frileuse, et je n'habite
Que les endroits d'herbe couverts.
Je vis bien peu, pauvre fleurette,
Car de mon sort indifférent
L'homme effeuille ma collerette
Dès qu'il me prend.

Je suis la Rose, on le devine
A mon éclat doux et vermeil;
Ma mère était une églantine
Mon père un rayon de soleil.
Sous un feuillage emblématique
Pour mes amis j'ai des parfums
Mais je suis sauvage et je pique
Les importuns.

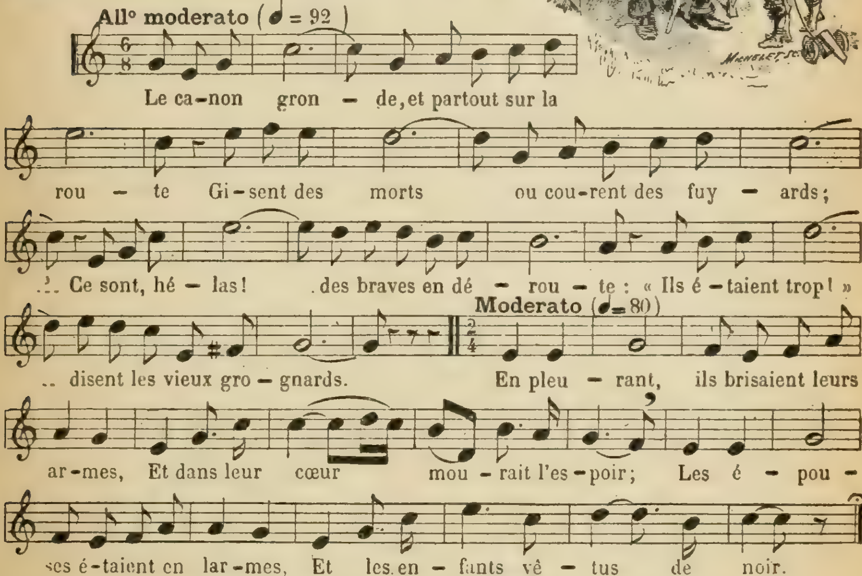
Fleur d'oranger, fleur d'innocence,
Touffe neigeuse et fruit doré,
De moi, dans sa toute-puissance,
Dieu fit un symbole sacré.
Aussi de mes rameaux sans tache,
Sur son front pur, tout en tremblant,
La jeune fiancée attache
Son voile blanc.

Paroles de L. LALUYÉ.

Musique de CLAUDE AUGÉ.



HIER et DEMAIN



Le canon gronde, et partout sur la route
Gisent des morts ou courent des fuyards;
Ce sont, hélas! des braves en déroute :
« Ils étaient trop ! » disent les vieux grognards.
En pleurant ils brisaient leurs armes,
Et dans leur cœur mourait l'espoir;
Les épouses étaient en larmes,
Et les enfants, vêtus de noir.

Enfant, j'ai vu nos troupes fugitives
Rougir de sang la neige du chemin;
J'ai vu nos sœurs tendre leurs mains craintives
Aux ennemis, qu'elles priaient en vain.
En grondant on serrait les armes,
Gardant au cœur un vague espoir;
Les épouses étaient en larmes,
Et les enfants, vêtus de noir.

Cher écolier, quand au sortir de classe
A ton fusil tu cours avec orgueil,
Revois toujours la Lorraine et l'Alsace,
Ce coin de France à la couleur de deuil!
Sérieux sous tes jeunes armes,
Qu'en ton cœur naisse un noble espoir;
Ta mère verra sans alarmes
Sous tes doigts blancs le fusil noir!

Un jour luira l'éclair de la bataille;
Alors, petit, en avant! haut le cœur!
Des ennemis méprisant la mitraille,
Fais-ton devoir et reviens-nous vainqueur.
Il changera, le sort des armes!
Il tombera, leur aigle noir!
Strasbourg et Metz, séchez vos larmes
Non pas Adieu — mais Au revoir!

Paroles de G. Haurigot. — *Musique de* Claude Augé.

APRÈS LA CLASSE





En classe, fuyons la paressse,
La nonchalante oisiveté;
Mais quand pour nous le travail cesse
Ouvrons la porte à la gaîté. (*Refrain.*)

Remercions notre bon maître,
Qui veille sur nous constamment;
N'hésitons pas à reconnaître
La grandeur de son dévoûment. (*Refrain.*)

Un sourire de notre père
Récompensera nos efforts,
Et les baisers de notre mère
Au travail nous rendront plus forts. (*Ref.*)

A demain, mes chers camarades!
Rentrons chez nous : le jour s'enfuit,
Les oiseaux cessent leurs roulades.
Au revoir, bonsoir, bonne nuit! (*Refrain.*)

Paroles et musique de Claude Augé.



Ce morceau peut être chanté en marquant le pas ou en marchant.

Portraits et Morceaux choisis des Musiciens célèbres.

De même que la grammaire enseigne les règles qu'il faut connaître pour parler correctement, de même le solfège a pour objet d'enseigner la langue musicale. Mais il ne suffit pas d'écrire correctement pour bien écrire : il faut en outre étudier chez les grands écrivains la mise en œuvre de la grammaire, c'est-à-dire les qualités de style qui constituent le beau langage. Il en est ainsi pour la musique. Après avoir appris le solfège, il faut demander aux grands compositeurs le secret de leur art et apprendre d'eux comment on peut tirer parti des principes du solfège.

Nous donnons donc ici un choix de morceaux empruntés aux maîtres de la musique, et destinés, dans notre pensée, à former le goût de nos jeunes lecteurs.



LULLI *(Jean-Bapt.)*, né à Florence; vint à Paris à treize ans, fut marmiton, puis musicien de Mlle de Montpensier; Louis XIV le combla de faveurs. Il fonda l'Académie royale de musique et composa des opéras tels que *Roland, Armide, Alceste, Persée, Thésée, Athys, Acis et Galatée*, etc.; des *ballets;* m. à Paris (1633-1687).



CAMPRA *(André)*, né à Aix; successivement maître de musique à Toulon, à Arles, à Toulouse, il devint maître de chapelle de Louis XV. Il composa pour le théâtre *Hésione, le Carnaval de Venise, Iphigénie en Tauride, Télémaque, Idoménée, etc.* Il a donné plusieurs *cantates, motets*, etc.; m. à Versailles (1660-1744).



RAMEAU *(Jean-Ph.)*, né à Dijon. Il parcourut le midi de la France et se fixa à Paris après avoir été organiste à Lille et à Clermont. Il a donné au théâtre *Castor et Pollux, Hippolyte et Aricie, Dardanus, Zoroastre, Anacréon*, etc. Il a composé un *Traité de l'harmonie, des morceaux religieux;* m. à Paris (1683-1764).

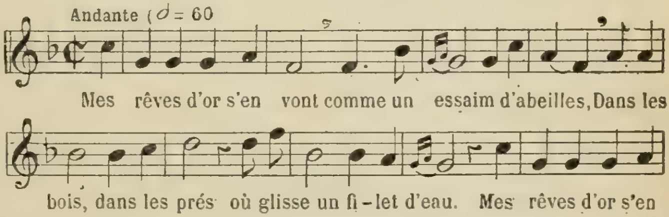


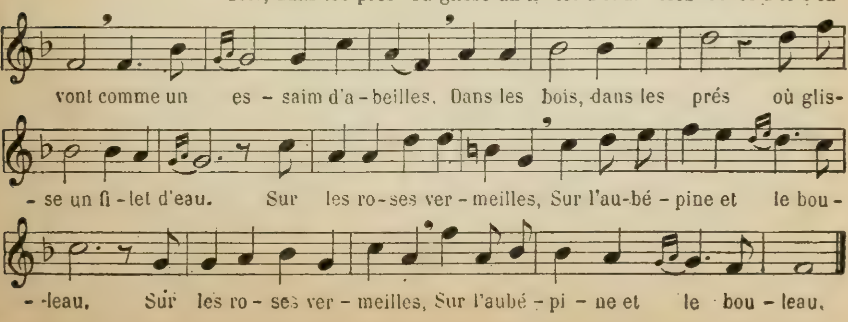
HÆNDEL *(G.-Fréd.)*, né à Halle (Saxe). Il voyagea en Italie et alla se fixer à Londres. Il joignait à la plus grande facilité une magnifique élévation de style et de pensée. Il a écrit divers opéras : *Rinaldo, Néron, Agrippine, Rodrigue*, etc.; des oratorios : *Judas Macchabée, le Messie*, etc.; m. aveugle à Londres (1685-1759).

325

Air extrait d'*Armide et Renaud*, opéra en cinq actes de Lulli.

(Paroles inédites.)







BACH *Jean-Séb.*, né à Eisenach (Allemagne). Excellent organiste, il devint maître de chapelle de la cour de Weimar et compositeur du roi de Pologne. Il a composé des *messes* et des *oratorios* célèbres et écrit un volume de *préludes et fugues* pour clavecin: il devint aveugle et mourut à Leipzig (1685-1750).



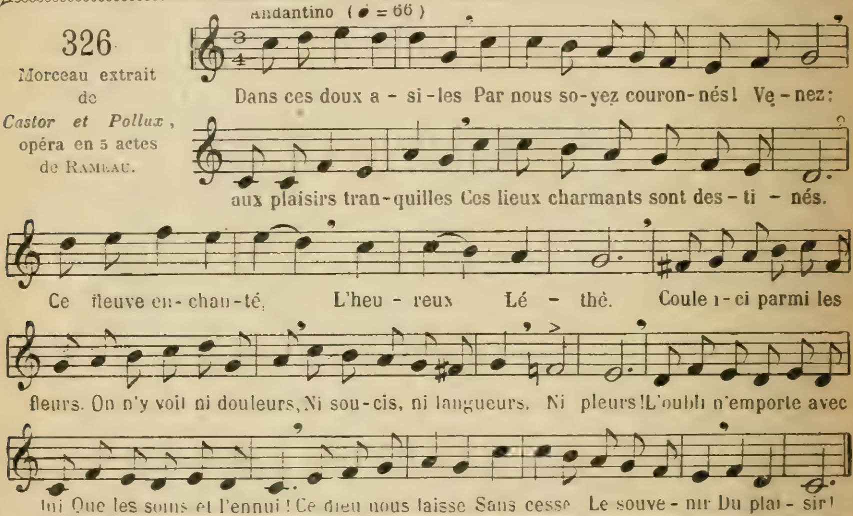
PERGOLÈSE *Jean-Bapt.*, né à Iési (Italie). Maître de chapelle de Notre-Dame-de-Lorette. Ses œuvres, peu goûtées de son vivant, excitèrent après sa mort un légitime enthousiasme: il a écrit des *messes*, des *cantates*; un *Stabat* célèbre; des opéras : *la Servante, Salustia*, etc.; mort à Pouzzoles (1710-1736).



ROUSSEAU *(J.-J.)*, né à Genève; auteur de: *Narcisse*, *le Devin du Village*, *Lettre sur la musique fr.*, *Dissertation sur la musique*, *Dictionnaire de musique*. Rousseau ne fut pas un grand musicien, mais en sa qualité d'écrivain il exerça une influence sur l'art musical en France; mort à Ermenonville (Oise) [1712-1778].



GLUCK *(Christophe-Willibald)*, né à Weidenwag (Ht-Palatinat); auteur des opéras : *Télémaque*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Armide*, *Orphée*, *Alceste*, etc. Gluck brille par le pathétique, la vigueur du style et la puissance de l'harmonie. Il quitta Paris pour Vienne, où il mourut (1714-1787).



326

Morceau extrait de *Castor et Pollux*, opéra en 5 actes de RAMEAU.



PHILIDOR *André-Danican*, né à Dreux, d'une famille de célèbres musiciens. Il fut un des créateurs de l'opéra-comique en France, et donna plusieurs ouvrages dont les principaux sont : *Blaise le savetier*, *le Maréchal ferrant*, *Bélisaire*, *les Trois Souhaits*, *le Soldat magicien*, etc : mort à Londres (1727-1795).



PICCINNI *(Nicolo)*, né à Bari (Italie). Il vint à Paris, où sa rivalité avec Gluck donna lieu à la querelle des *gluckistes* et des *piccinnistes*. Auteur d'*oratorios* et des opéras : *Didon*, *Alexandre aux Indes*, *Chimène*, *Roland*, *Atys*, *Pénélope*, etc. Ses œuvres brillent par l'élégance et la facilité; m. à Paris (1728-1800).



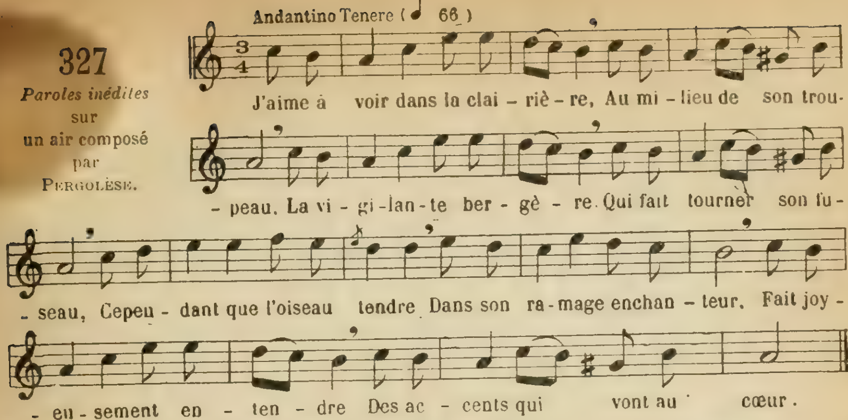
MONSIGNY *Pier.-Alex. de*, né à Fauquembergues (Pas-de-C.). Inspecteur des études du Conservatoire, il devint membre de l'Institut après Grétry. Il a écrit les opéras-com : *Rose et Colas*, *le Déserteur*, *Camille*, *Aline de Golconde*, *le Roi et le Fermier*, etc. Sa musique est fraîche, simple et touchante; mort à Paris (1729-1817).



HAYDN *Fr.-Jos.*, né à Rohrau, près Vienne (Aut.). Il quitta l'Allemagne pour Londres, où il excita l'enthousiasme; il a écrit les opéras : *le Diable boiteux*, *Armide*; les oratorios : *la Création*, *les Saisons*; des *symphonies*, *concertos*, *cantates*, etc. Il aborda tous les genres avec succès; il mourut à Vienne (1732-1809).

327

Paroles inédites sur un air composé par Pergolèse.





GOSSEC (*Franç.-Jos.*), né à Vergnies (Hainaut) : auteur des opéras : *les Pêcheurs, Toinon et Toinette, Sabinus ;* d'une *Messe des morts*, d'un *O Salutaris ;* directeur de l'Ecole royale de chant, inspecteur du Conservatoire, membre de l'Institut, Gossec est un des créateurs de la symphonie ; m. à Passy-Paris (1733-1829).



SACCHINI (*Ant.*), né à Naples. Il se fixa à Paris où il devint maître de musique de Marie-Antoinette. Ses principaux opéras sont : *Œdipe à Colone, Sémiramide, Dardanus, Scipion à Carthage, Renaud, Chimène,* etc. ; il a composé des *messes.* Sa musique a du naturel et de la suavité ; m. à Paris (1735-1786).



BOCCHERINI (*Louis*), né à Lucques (Italie). Il acquit une grande réputation en Italie, puis à Paris, et se fixa à Madrid, où il mourut dans la misère ; auteur d'un *Stabat, de duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, sonates, symphonies.* Son style, gracieux, souvent mélancolique, est plein de charme (1740-1805).



GRÉTRY (*André*), né à Liège. Il vint à Paris (1767), où ses œuvres eurent un grand succès. Ses opéras *Zémire et Azor, les Deux Avares, Richard Cœur de Lion, Lucile, la Caravane du Caire,* etc., se font remarquer par le naturel et l'expression. Il avait acheté l'ermitage de J.-J. Rousseau, à Montmorency, où il mourut (1741-1813).

328

Morceau extrait du *Devin du village*, petit opéra pastoral de J.-J. Rousseau.



329

Paroles inédites sur un air composé par CAMPRA.





PAESIELLO (*Giovanni*), né à Tarente. Sa musique, brillante d'expression, lui valut les faveurs des monarques de l'époque. Ses principaux opéras sont : *la Pupille*, *la Molinara; le Marquis de la Tulipe, le Roi Théodore, le Barbier de Séville*, etc.; il a écrit aussi des *morceaux religieux;* il mourut à Naples (1741-1816).



DALAYRAC (*Nicolas*), né à Muret. Il préféra la musique au barreau, auquel le destinait son père, et vint à Paris, où il donna une cinquantaine d'opéras qui se distinguent par la grâce et la simplicité. Les principaux sont : *Camille, le Corsaire, Maison à vendre, Roméo et Juliette, Gulnare, Nina*, etc.; m. à Paris 1753-1809).



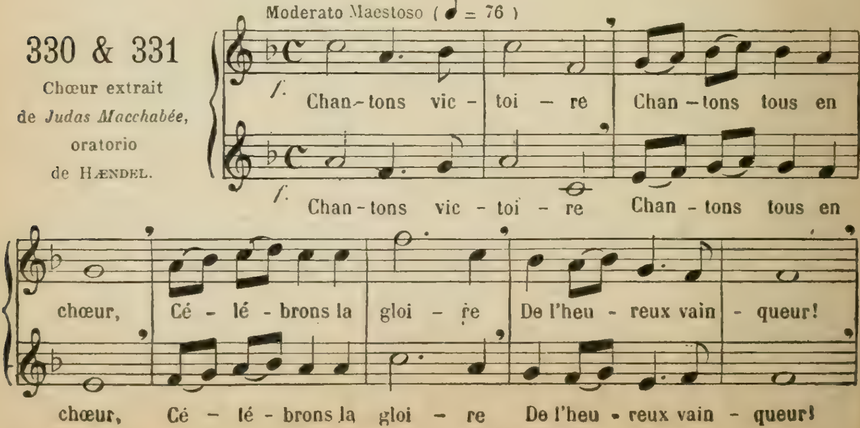
CIMAROSA (*Domin.*), né à Aversa (Italie); maître de chapelle de Catherine II de Russie, puis de Léopold d'Autriche. On lui doit plus de *cent opéras* joués surtout à Naples et à Rome, et qui brillent par la pureté, l'élégance et l'originalité; il quitta Rome lors de l'invasion française (1799), et mourut à Venise (1749-1801).



MOZART (*J.-Chr.-Wolfgang-Théoph.*), né à Salzbourg (Autr.); auteur des opéras : *Don Juan, la Flûte enchantée, les Noces de Figaro, Mithridate*, etc.; d'un *Requiem*, de *sonates*, *symphonies*. Mozart excellait dans tous les genres; sa facilité tenait du prodige et ses productions sont sublimes; mort à Vienne (1756-1791).

330 & 331

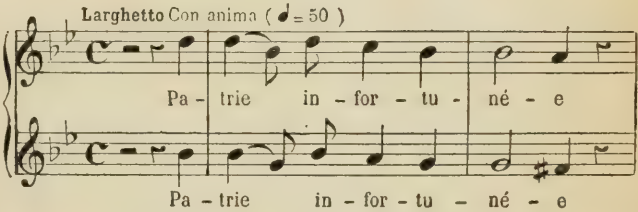
Chœur extrait de *Judas Macchabée*, oratorio de HÆNDEL.





332 & 333

Chœur extrait d'*Iphigénie en Tauride*, opéra en quatre actes de GLUCK.

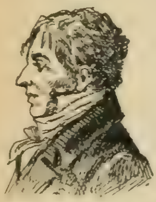




334

Morceau extrait du *Devin du village*, petit opéra pastoral de J.-J. ROUSSEAU.





LESUEUR (*Jean-Fr.*), né à Drucat (Somme). Il reçut des leçons de Sacchini et devint maitre de chapelle de Napoléon, de Louis XVIII et de Charles X. Ses opéras sont : *Paul et Virginie*, *les Bardes*, *Télémaque*. Lesueur fut surtout un compositeur de musique sacrée et donna des *messes*, *motets*, *oratorios*, etc.; m. à Paris (1760-1837).



CHERUBINI (*Luigi Salvator*), né à Florence. Il quitta l'Italie pour Paris, où il donna des *messes*, un *Requiem*, des *motets*; les opéras *Lodoïska*, *les Deux Journées*, *Pygmalion*, *Ali-Baba*, etc. Cherubini a traité tous les genres avec un grand succès et a atteint la perfection dans la musique religieuse; m. à Paris (1760-1842).



MÉHUL (*Et.-Nic.*), né à Givet (Ardennes). Il fut l'élève de Gluck et le maitre d'Hérold. Ses principaux opéras sont : *Joseph*, *la Chasse du jeune Henri*, *Euphrosine et Coradin*, *Stratonice*, etc.; Il est l'auteur du *Chant du Départ*, de *cantates*, *symphonies*, etc. Ses œuvres brillent par la force et l'expression; m. à Paris (1763-1817).



BERTON (*Henri Montan*), né à Paris. Il eut pour maitres d'abord Pierre Berton, son père, puis Sacchini. Ses meilleurs opéras sont : *Montano et Stéphanie*, *Aline, reine de Golconde*, *le Délire*. Il devint chef de chant à l'Opéra et membre de l'Institut; son *Traité d'harmonie* est remarquable; m. à Paris (1761-1844).

335

Morceau extrait du *Maréchal ferrant* opéra-comique en 2 actes de PHILIDOR.





BEETHOVEN (*Louis-Van*), né à Bonn (Prusse); il reçut des leçons d'Haydn, et son œuvre, considérable surtout dans le domaine instrumental, révèle un génie puissant et élevé; auteur de l'opéra *Fidelio*, de *symphonies*, *ouvertures*, *quatuors*, *trios*, *sonates*, *concertos*; de *messes*. Il devint sourd et m. à Vienne (1770-1827).



PAËR (*Ferd.*) né à Parme. Il parcourut l'Italie, l'Allemagne et se fixa à Paris, où il devint compositeur de la chambre de Napoléon Ier, de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe. Auteur d'*oratorios*, de *symphonies*; des opéras : *l'Agnese*, *Circé*, *Camille*, *Cinna*, *Achille*, *le Maître de chapelle*; m. à Paris (1771-1839).



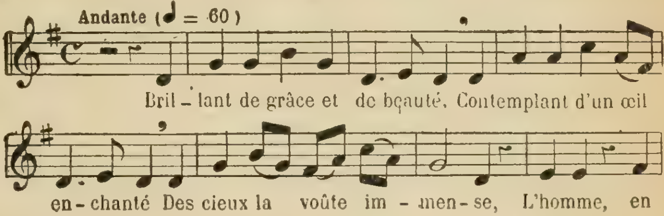
NICOLO (*Isouard*), né à Malte. Il vint à Paris, où la présence de Berton, de Méhul et de Boïeldieu donna l'essor à son talent. Ses opéras sont : *Michel Ange*, *le Médecin turc*, *les Rendez-vous bourgeois*, *Cendrillon*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, etc. Sa musique est fraîche et d'une simplicité champêtre; m. à Paris (1775-1818).

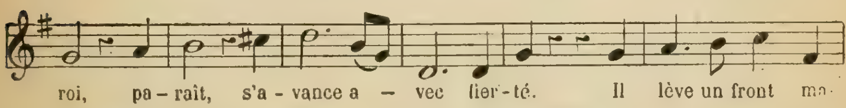


BOIELDIEU (*Adr.-Fr.*), né à Rouen. Auteur des opéras *le Calife de Bagdad*, *Ma tante Aurore*, *le Nouveau Seigneur du village*, *la Dame blanche*, *le Chaperon rouge*, *Jean de Paris*, etc. Ses ouvrages, faciles et élégants, brillent par la grâce de la mélodie et la vérité de l'expression; il mourut près de Paris (1775-1834).

336

Morceau extrait de *la Création*, oratorio d'HAYDN.







HUMMEL (*J. Nép.*), né à Presbourg. Il fut pendant deux ans élève de Mozart et devint le rival et l'ami de Beethoven. Son talent remarquable de pianiste le rendit célèbre dans toute l'Europe. Il a composé comme opéras : *Mathilde de Guise*, *Maison à vendre*, etc. Il a écrit des *messes*, *concertos*; m. à Weimar (1778-1837).



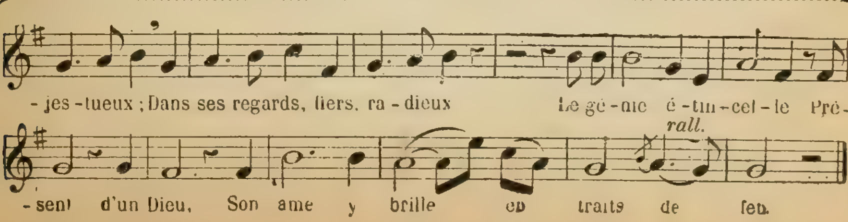
SPONTINI (*Gaspard*), né et m. dans la marche d'Ancône (Italie). Après quelques succès en Italie et à Paris, il fut nommé aux fonctions de maître de chapelle à Berlin. Dans ses principales œuvres, *la Vestale*, *Fernand Cortez*, *Olympie*, etc., il a donné tous ses soins à l'expression et à l'accompagnement (1779-1851).



AUBER (*Daniel-Fr.-Esprit*), né à Caen; auteur de *la Muette de Portici*, *Fra Diavolo*, *le Maçon*, *le Domino noir*, *Haydée*, *la Part du Diable*, *l'Ambassadrice*, *les Diamants de la Couronne*, etc. Auber est un compositeur d'une rare fécondité. Sa musique, légère et frivole en général, est fine et gracieuse; m. à Paris (1782-1871).

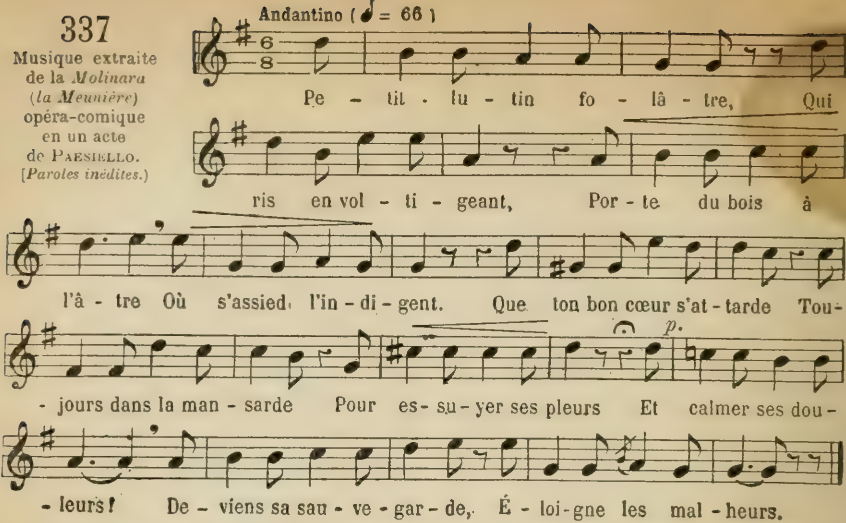


PAGANINI (*Nicolo*), né à Gênes, le plus illustre violoniste de ce siècle; composa des variations célèbres sur le *Carnaval de Venise*, de Campra, *la Prière de Moïse*, de Rossini, etc. Il a donné pour violon des *caprices*, des *sonates* et un grand nombre de brillantes variations sur une foule de motifs; m. à Nice (1784-1840).



337

Musique extraite de la *Molinara* (*la Meunière*) opéra-comique en un acte de PAESIELLO. [*Paroles inédites.*]





WEBER (*Ch.-Marie de*), né à Eutin (Holstein). Il résida à Berlin, Paris, Londres. Il a donné les opéras : *Freischütz*, *Obéron*, *Euryanthe*, etc.; *l'Invitation à la valse*, morceau de piano ; des *chants patriotiques* ; des *messes*, des *sonates*, etc. Son style possède un charme rêveur et original ; il mourut à Londres (1786-1826).



CARAFA de Colobrano (*Michel-Paul*), né à Naples. Il fut officier d'ordonnance de Murat. Après les événements de 1814, il s'établit à Paris où il devint membre de l'Institut. Il fit jouer ses opéras : *Jeanne d'Arc*, *le Solitaire*, *le Valet de chambre*, *Masaniello*, *la Prison d'Edimbourg*, etc.; il mourut à Paris (1787-1872).



HEROLD (*Ferd.*), né à Paris. Il fut élève de Méhul, et devint excellent pianiste. Ses principaux opéras sont : *Marie*, *l'Illusion*, *le Muletier*, *La Belle au bois dormant*, *Zampa*, *le Pré-aux-Clercs*, etc. Ses œuvres se distinguent par l'élégance, la fraicheur des idées et par un savant art d'instrumentation ; m. à Paris (1791-1833).



ROSSINI (*Joach.*), né à Pesaro. Ses principaux opéras sont : *Tancrède*, *Sémiramis*, *Moïse*, *le Barbier de Séville*, *Guillaume Tell*, *la Gazza ladra*, *Othello*, etc.; il a donné une *messe* et un *Stabat*. Ses œuvres, d'un charme mélodiques, sont écrites dans un style clair et d'une précision exquise ; il mourut à Paris (1792-1867).

338

Morceau extrait de *Richard Cœur de Lion*, opéra-comique en 3 actes de GRÉTRY.







MEYERBEER *(Jacques)*, né à Berlin. Il résida à Paris où il donna ses chefs-d'œuvre : *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *l'Etoile du Nord*, *Marguerite d'Anjou*, etc. Ses œuvres, pleines de science et d'inspiration, réunissent les plus puissants effets aux mélodies les plus suaves; m. à Paris (1794-1864).



MERCADANTE *(Saverio)*, né à Altamura, près Naples, condisciple de Bellini. Il fut un musicien des plus féconds. Mercadante est l'auteur de : *Elisa e Claudio*, *Didone*, *il Giuramento*, *la Vestale*, *Donna Caritea*, *Erode*, etc. Le nombre de ses productions a nui à leur qualité; m. aveugle à Naples (1796-1870).



SCHUBERT *(Franz)*, né et m. à Vienne ; auteur des opéras : *la Harpe enchantée*, *Rosemonde;* des mélodies : *la Sérénade*, *l'Ave Maria*, *le Roi des Aunes*, etc. Sa vie s'écoula humble et ignorée; mais après sa mort ses œuvres, d'un parfum si touchant et si poétique, acquirent la réputation qu'elles méritaient (1797-1828).

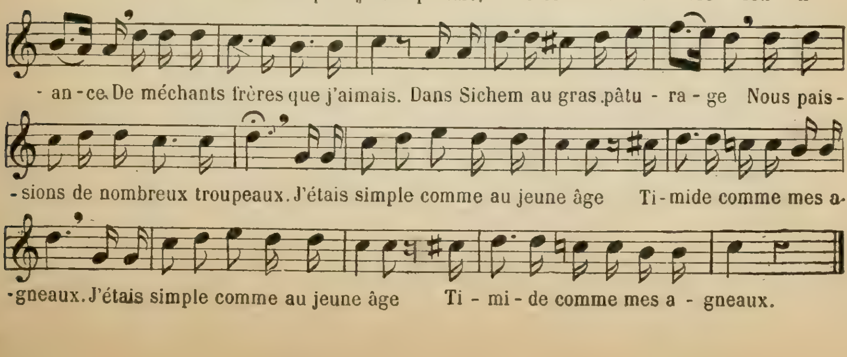


DONIZETTI *(Gaetano)*, né et m. à Bergame. Il fut d'abord soldat en Italie, puis maître de chapelle à Vienne, et vint à Paris où ses œuvres tendres et passionnées excitèrent un vif enthousiasme. Il a donné les opéras : *Don Pasquale*, *Elizir d'amore*, *la Favorite*, *Lucie de Lammermoor*, *la Fille du régiment*, etc. (1797-1848).

339

Morceau extrait de *Joseph*, opéra-comique en 3 actes de MÉHUL.





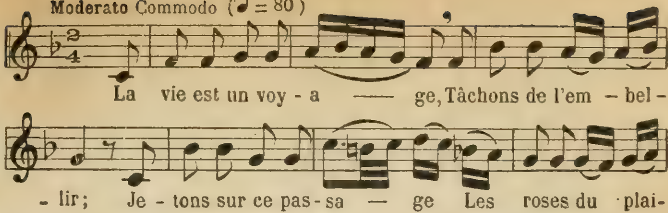
340 & 341

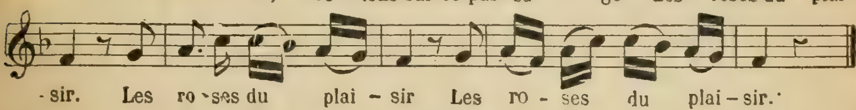
Chœur extrait de *Didon*, opéra en trois actes de PICCINNI.



342

Morceau extrait
de
la Flûte enchantée,
opéra en deux actes.
de MOZART.







HALÉVY (*Jacques*), né à Paris. Il réussit dans le genre gracieux comme dans la musique savante, et excella dans les chœurs et les morceaux d'ensemble. Ses principaux opéras sont : *la Juive, l'Eclair, la Reine de Chypre, Charles VI, les Mousquetaires de la Reine, le Val d'Andorre, la Fée aux Roses*; m. à Nice (1799-1862).



BELLINI (*Vincenzo*), né à Catane (Sicile); auteur de *symphonies* et des opéras *la Norma, la Somnambule, les Puritains, le Pirate, Zaïre, l'Etrangère, les Capulets*, etc. Ses belles œuvres sont empreintes d'une mélancolie touchante, d'une sensibilité et d'une tendresse qui émeut: m. à Puteaux (Seine) (1802-1835).



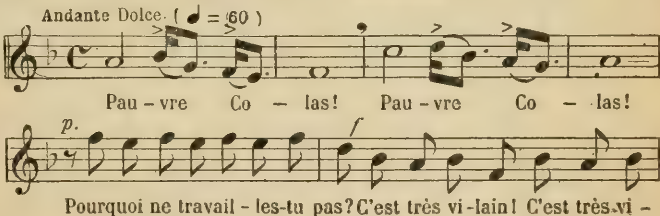
NIEDERMEYER (*L.*), né à Nyon (Suisse); il vint à Paris après avoir étudié à Vienne et en Italie, et fit représenter quelques opéras : *Marie Stuart, Stradella, la Fronde*, qui n'eurent qu'un succès d'estime. Il donna la mélodie *le Lac*; des *messes*; et fonda l'*Ecole normale de chant ecclésiastique*; m. à Paris (1802-1861).

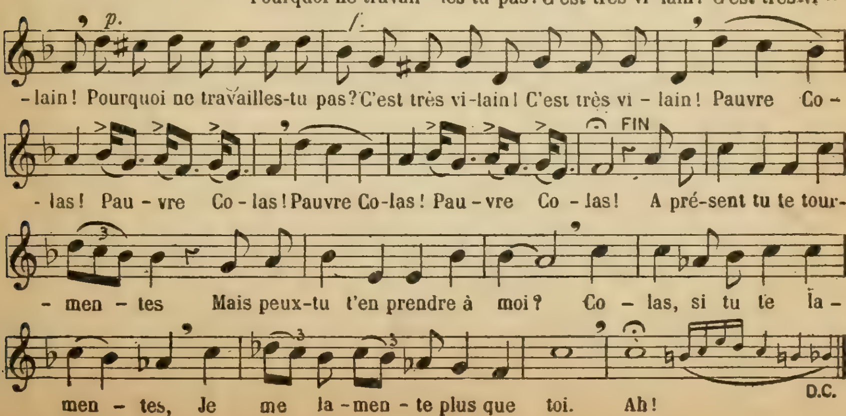


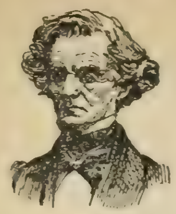
ADAM (*Adolphe*), né et m. à Paris. Il étudia sous Boieldieu et s'occupa avec succès de critique théâtrale. Il a donné comme opéras : *Giselle, le Postillon de Longjumeau, Si j'étais Roi! le Chalet, la Poupée de Nuremberg, Giralda, le Toréador*, etc.; il a écrit un *Noel* célèbre. Son style est aisé, charmant et correct (1803-1856).

343

Morceau extrait
de
Rose et Colas,
opéra-comique
en un acte
de MONSIGNY.







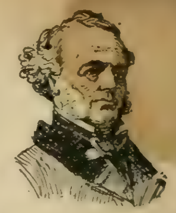
BERLIOZ (*Hector*), né à la Côte-Saint-André (Isère) : il quitta l'École de médecine pour le Conservatoire et donna *Benvenuto Cellini*, *Roméo et Juliette*, *la Damnation de Faust*, *les Troyens*, etc. : une *Messe*; des *mélodies*; un *Traité d'instrumentation*. Ses œuvres sont remarquables par la puissance de l'effet : m. à Paris (1803-1869).



REBER (*Henri*), né à Mulhouse; il fut élève de Lesueur et professa au Conservatoire après Halévy. Il a donné des *mélodies*, des *symphonies;* les opéras : *la Nuit de Noël*, *le Père Gaillard*, *les Papillons de M. Benoist*, etc. Sa musique est douce et expressive, son style sobre et correct; il mourut à Paris (1807-1880).



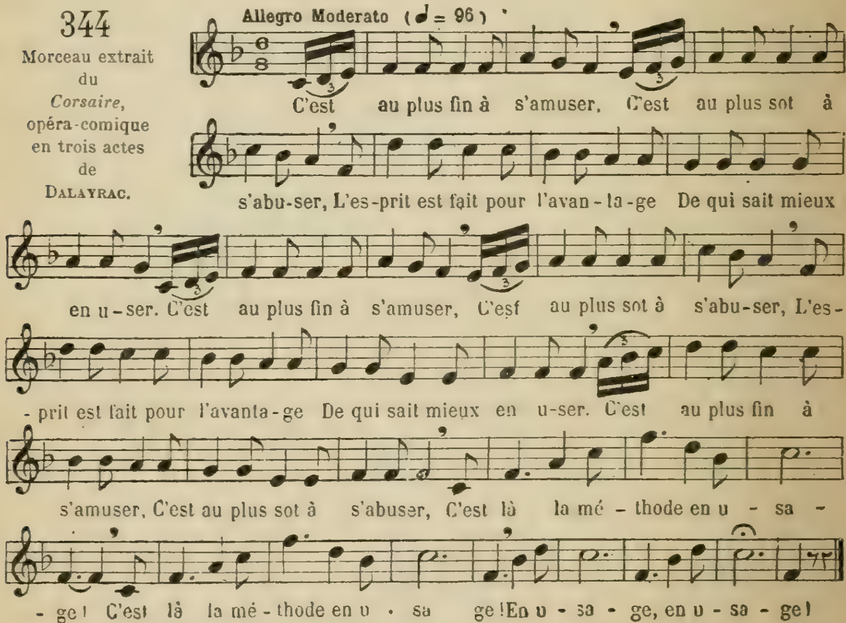
CLAPISSON (*Ant.-L.*), né à Naples; violoniste distingué, il se fit d'abord connaître par des romances et des chansonnettes, puis il donna les opéras-comiques : *la Perruche*, *Gibby*, *Jeanne la Folle*, *la Fanchonnette*, *les Trois Nicolas*, *Margot*, etc.; son style, léger et facile, abonde en heureuses mélodies; m. à Paris (1808-1866).



GRISAR (*Albert*), né à Anvers. Il étudia à Paris, puis à Naples avec Mercadante, revint en France où il fit jouer ses opéras : *l'Eau merveilleuse*, *Gilles ravisseur*, *Bonsoir M. Pantalon*, *le Chien du jardinier*, *le Carillonneur de Bruges*, etc.; ses œuvres sont fines et délicatement nuancées; m. à Asnières (Seine) [1808-1869].

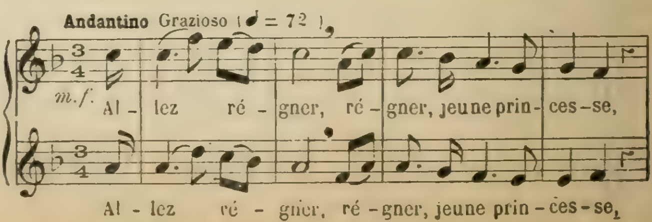
344

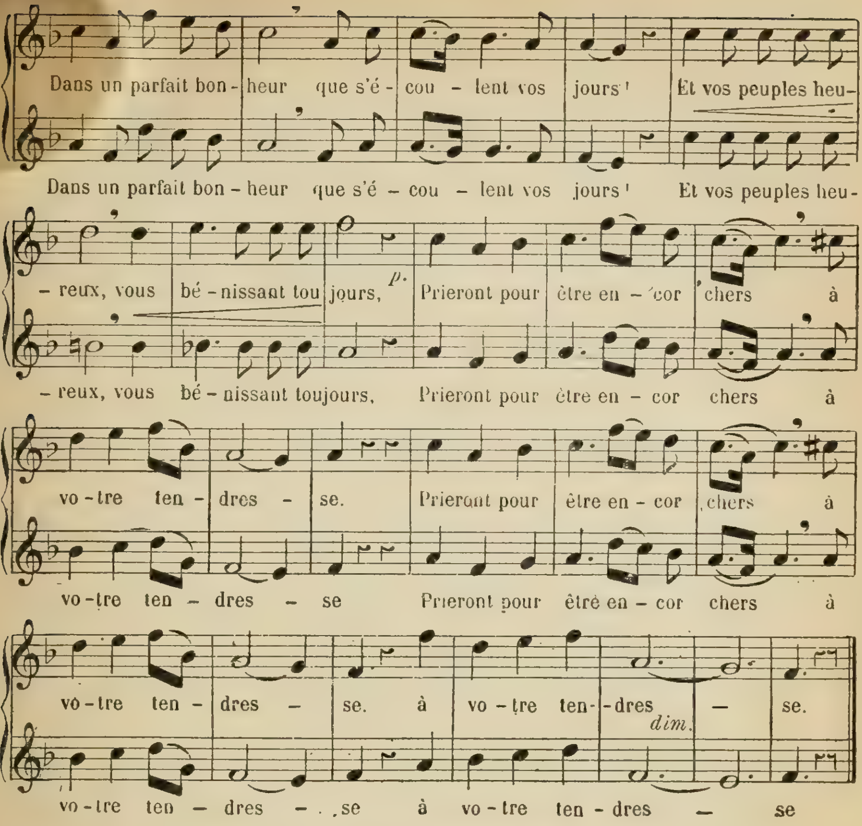
Morceau extrait du *Corsaire*, opéra-comique en trois actes de Dalayrac.



345 & 346

Chœur extrait d'*Œdipe à Colone*, opéra en trois actes de Sacchini.







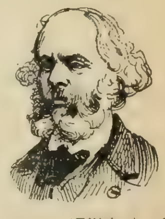
MENDELSSOHN - Bartholdy (*Félix*), né à Hambourg. Il a donné l'ouverture *la Grotte de Fingal*, la féerie *le Songe d'une nuit d'été*, l'opéra *les Noces de Gamache*, les *chœurs d'Athalie*, des *oratorios*, des *motets*, etc. Son instrumentation est pure et d'une couleur toute particulière; il mourut à Leipzig (1809-1847).



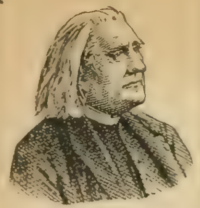
CHOPIN (*Fréd.-Fr.*), pianiste, né près Varsovie. Il habita d'abord Vienne, puis Londres, enfin Paris où il se fixa et où son talent si fin, si profond, produisit une vive sensation. Il a composé un grand nombre de *concertos*, *sonates*, *polonaises*, *mazurkas*, *valses*, *nocturnes*, et une *Marche funèbre;* m. à Paris (1809-1849).



SCHUMANN (*Robert*), pianiste, né Zwickau (Saxe). Il se forma avec les œuvres d'Haydn et de Mozart, et composa des *ouvertures*, des *fantaisies*, des *symphonies*, des *concertos*, des *oratorios*, des *sonates pour piano;* son style, juste et expansif, est empreint d'un sentiment vague. Il mourut fou à Bonn (Prusse Rhénane) [1810-1856].



DAVID (*Félicien*), né à Cadenet (Vaucluse). Il voyagea en Orient d'où il rapporta cette couleur chaude dont il peignit ses ouvrages. Ses opéras sont: *la Perle du Brésil*, *Lalla Roukh*, *Herculanum*. Il a donné des *symphonies ;* les odes *le Désert*, *Christophe Colomb ;* l'oratorio *Moïse au Sinaï ;* m. à Saint-Germain (1810-1876).



LISZT (*Franz*), pianiste et compositeur hongrois, né à Reiding. Il a composé plus de six cents œuvres : *oratorios, fantaisies, messes, poèmes symphoniques, rapsodies*, etc., d'une grande difficulté d'exécution; mais c'est surtout comme pianiste qu'il remporta d'immenses succès en Europe ; il mourut à Bayreuth (1811-1886).



THOMAS (*Ambroise*), né à Metz. Il reçut des leçons de son père et de Lesueur. Ses opéras, *Mignon, le Songe d'une nuit d'été, Hamlet, Françoise de Rimini, le Caïd, Psyché*, etc., le ballet la *Tempête*, sont écrits dans un style charmant et avec un goût délicieux. Il a exercé une grande influence sur la musique moderne (1811-1896).



FLOTOW (*Fré. de*) né à Teutendorf (Mecklembourg); auteur des opéras *Pierre et Catherine, Rob-Roy, la Duchesse de Guise, Martha, l'Ame en peine, le Naufrage de la Méduse, l'Ombre, Alma l'Incantatrice, Naïda*, etc. Sa musique, élégante et gracieuse, est empreinte d'une veine mélodique qui charme; m. à Darmstadt (1812-1883).

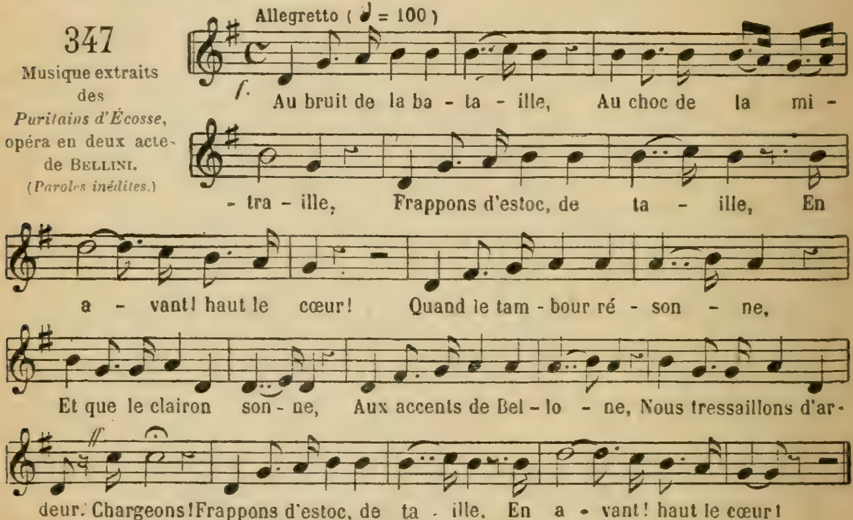


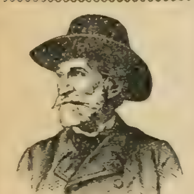
WAGNER (*Richard*), né à Leipzig, compositeur du roi de Bavière. Ses opéras principaux sont : *Rienzi, Tannhauser, le Vaisseau fantôme, Lohengrin, Tristan et Yseult*, l'épopée des *Niebelungen, Parsifal*, etc. Il est le chef de la réforme musicale en Allemagne où ses œuvres sont fort goûtées; mort à Venise (1813-1883).

347

Musique extraits des *Puritains d'Écosse*, opéra en deux actes de BELLINI.

(*Paroles inédites.*)

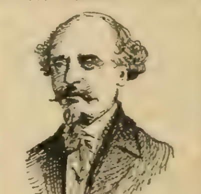




VERDI (*Jos.*), né à Roncole (Italie) en 1813. Ses œuvres ont été fort goûtées en Italie, en Angleterre et en France. Ses principaux opéras sont: *Rigoletto, le Trouvère, Ernani, la Traviata, Don Carlos, Otello, Nabuchodonosor, Aïda, Attila, Falstaff*, etc. Il a écrit un *Requiem* célèbre. Son style est plein de verve et d'énergie.



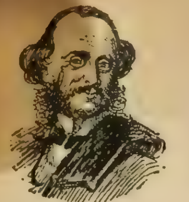
BAZIN (*François*), né à Marseille. Il suivit les leçons d'Halévy et de Berton, et donna les opéras-comiques *la Trompette de M. le Prince, la Nuit de la Saint-Sylvestre, Maître Pathelin, le Voyage en Chine*, etc. Bazin fut surtout un professeur distingué, il a écrit un savant *Traité d'harmonie*; m. à Paris (1816-1878).



MAILLART (*Aimé*), né à Montpellier; auteur des opéras comiques : *Castibelza, les Dragons de Villars, les Pêcheurs de Catane, Lara, le Moulin des Tilleuls, la Croix de Marie*. Sa musique est franche, alerte, parfois fougueuse, entraînante, d'un grand effet et d'un profond sentiment mélodique : il est mort à Moulins (1817-1871).



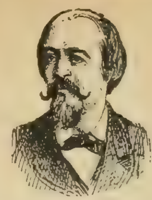
GOUNOD (*Charles*), né à Paris, eut pour maîtres Halévy, Lesueur et Paër. Il a écrit des *messes* et des *mélodies*. Ses principaux opéras sont: *Sapho, Faust, Mireille, Roméo et Juliette, Cinq-Mars, le Tribut de Zamora, Philémon et Baucis*, etc. Son style pur, simple, ému et expressif charme et impressionne (1818-1893).



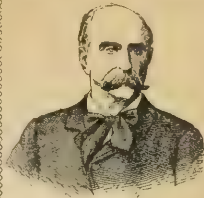
OFFENBACH (*Jacques*), né à Cologne. Il étudia à Paris où il fit représenter ses opéras bouffes : *la Belle Hélène, Orphée aux Enfers, les Brigands, Barbe-Bleue, la Grande-Duchesse de Gerolstein*, etc., et une foule d'*opérettes*. Sa musique, pleine de verve, est originale, bouffonne et entraînante ; il mourut à Paris (1819-1880).



SUPPÉ (*Franz de*), compos. autrichien, né à Spalatro; auteur des charmants opéras-comiques *Fatinitza, Boccace*, etc.; de la célèbre ouverture *Poète et Paysan*, d'un *Requiem ;* de *symphonies, quatuors*, etc. La grâce et la verve de ses productions font de lui l'un des musiciens les plus distingués de l'Autriche (1820-1895).

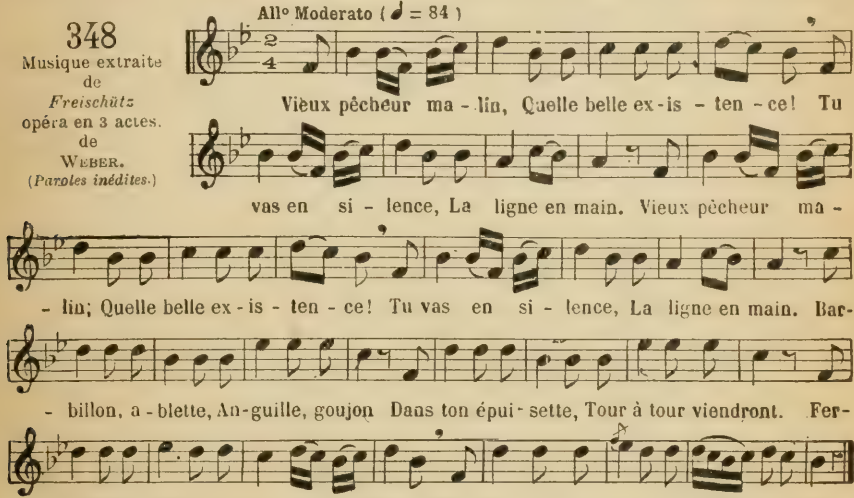


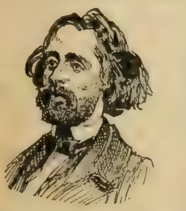
MASSÉ (*Victor*), né à Lorient; élève d'Halévy; visita l'Italie et l'Allemagne, et revint à Paris où il donna les opéras : *la Chanteuse voilée, Galatée, les Noces de Jeannette, la Reine Topaze, Paul et Virginie*, etc. Ses œuvres brillent par le charme de la mélodie ; par la finesse et la grâce de l'expression ; m. à Paris (1822-1884).



REYER (*Ernest*), né à Marseille en 1823 ; auteur d'une *Messe solennelle ;* des opéras : *Maître Wolfram, la Statue, Erostrate, Sigurd, Salammbô ;* de *Sélam*, ode symphonique ; de *Sacountala*, ballet ; de *chœurs*, de *Mélodies* pour chant et piano. Ses œuvres, d'un style neuf et hardi, sont puissantes et de large envergure.

348
Musique extraite
de
Freischütz
opéra en 3 actes.
de
WEBER.
(*Paroles inédites.*)





SCHULHOFF (*Jules*), pianiste. né à Prague en 1825 ; il a écrit un grand nombre de *fantaisies*, de *sonates*, d'*études*, d'*airs de danse* pour piano. Son jeu délicat et original réunit la finesse à l'élégance, et ces qualités se retrouvent dans ses compositions, dont la plupart jouissent d'une grande popularité en Europe.



GEVAERT (*Fr.-Aug.*), né à Huysse (Belgique), en 1828 ; directeur du Conservatoire de Bruxelles; auteur des opéras : *Georgette, le Capitaine Henriot, Quentin Durward, Château-Trompette*, etc.: d'un *Traité d'instrumentation ;* de *chœurs*, etc. Gevaert passe pour un des compositeurs les plus instruits de notre temps.



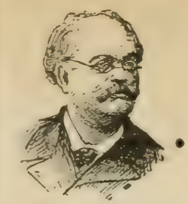
POISE (*Ferd.*), né à Nîmes. Il a donné les opéras-comiques : *Bonsoir, voisin, le Jardinier galant, les Surprises de l'amour, l'Amour médecin, Joli Gilles*, etc. Sa musique fine, gracieuse, délicate, a quelque chose de discret et de mélancolique qui rappelle d'une manière charmante le style des anciens maîtres; m. à Paris (1828-1892).



RUBINSTEIN (*Ant.*), pianiste et compositeur russe, né en Moldavie. D'un talent vigoureux, grandiose, il est regardé comme le chef de l'école musicale russe ; auteur des opéras : *Néron, la Tour de Babel, le Démon*, etc.; d'un oratorio, *le Paradis perdu ;* de *Mélodies persanes ;* de l'*Océan*, symphonie, etc. (1829-1894).



LALO (*Edouard*), violoniste et compositeur fr., né à Lille : auteur de *mélodies*, *concertos*, *symphonies*, etc., d'une belle facture ; de l'opéra *Fiesque*, de l'opéra dramatique *le Roi d'Ys*. Sa musique est d'un style clair, élégant, coloré, parfois passionné, et son orchestration est d'une habileté remarquable : m. à Paris (1830-1892).



LECOCQ (*Charles*), né à Paris en 1832 : auteur des opérettes : *la Fille de Mme Angot*, *Giroflé-Girofla*, *le Petit Duc*, *la Petite Mariée*, *le Cœur et la Main*, *le Jour et la Nuit*, *Fleur de thé*, etc. Son style est aimable ; son orchestre est chatoyant, coloré, allègre, et ses mélodies, d'une verve étincelante, sont devenues populaires.



SAINT-SAËNS (*Camille*), né à Paris en 1835. Organiste et pianiste de premier ordre, symphoniste distingué, il a donné les opéras : *Henri VIII*, *Etienne Marcel*, *le Timbre d'argent*, *la Princesse Jaune*, *Proserpine*, *Ascanio*, *Samson et Dalila*, *Phryné* : des *concertos* et des *symphonies*. Ses œuvres sont puissantes et colorées.



DELIBES (*Léo*), né à Saint-Germain-du-Val (Sarthe). Il reçut des leçons de Bazin et d'Adam. Il a donné les opéras : *le Roi l'a dit*, *Jean de Nivelle*, *Lakmé*, etc ; les ballets : *Sylvia*, *Coppélia*, *la Source* ; des *mélodies*, des *chœurs* à 4 voix ; etc. Ses mélodies sont fines, son style pur et son orchestration riche ; m. à Paris (1836-1891).

349 & 350. — Le morceau suivant est extrait des *Deux Avares*, opéra-comique en 2 actes, de GRÉTRY.

Ce chœur doit être commencé à demi-voix et bien rythmé d'un bout à l'autre. — Observez bien les nuances.



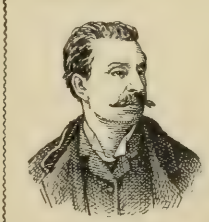




GUIRAUD (*Ernest*), compositeur fr., né à la Nouvelle-Orléans ; auteur des opéras *le Roi David*, *Sylvie*, *le Kobold*, *Mme Turlupin*, *En prison*, *Piccolino*, etc ; d'un ballet. *Gretna-Green* ; de *mélodies*, *suites d'orchestre*, etc. Sa musique originale, franche, hardie, est pleine d'action et de couleur ; m. à Paris (1837-1892).



BIZET (*Georges*), né à Paris, fut l'élève d'Halévy. Auteur des opéras : *Carmen*, *la Jolie Fille de Perth*, *Djamileh*, *les Pêcheurs de perles*. Il a écrit pour l'*Arlésienne* une partition symphonique et chorale. Son style est tour à tour tendre, vigoureux, passionné et toujours juste dans l'expression ; il est mort à Bougival (Seine) [1838-1875].

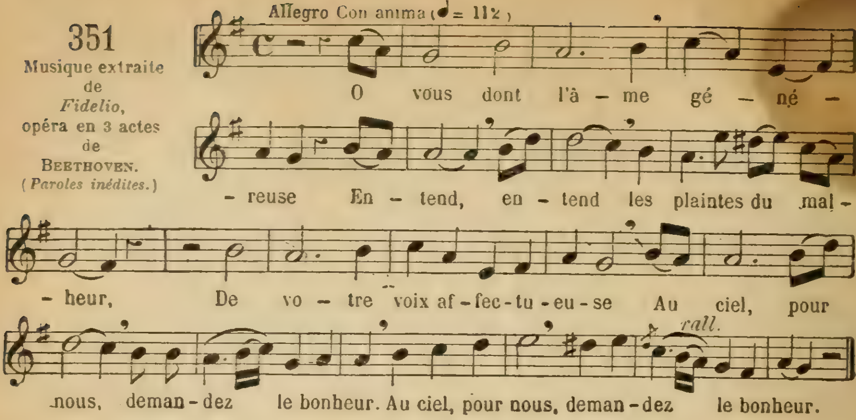


JONCIÈRES (*Victorin*), né à Paris en 1839 ; auteur des opéras dramatiques *Sardanapale*, *le Dernier jour de Pompéi*, *Dimitri*, *le Chevalier Jean*, etc. ; d'une *Symphonie romantique* ; d'une ode symphonique, *la Mer* ; de *romances*, etc. Sa musique est variée, claire et puissante : son instrumentation est brillante et sonore.



MARÉCHAL (*Ch.-Henri*), né à Paris en 1842 ; élève de Masse ; auteur des opéras *les Amoureux de Catherine*, *la Taverne des Trabans*, *Déidamie* ; de *la Nativité*, oratorio ; de la musique de l'*Ami Fritz*, des *Rantzau*, etc. ; de *chœurs*, de *motets*. Sa musique, pleine de beautés mélodiques, est fine et empreinte d'une grâce touchante.

351
Musique extraite de *Fidelio*, opéra en 3 actes de BEETHOVEN.
(Paroles inédites.)





MASSENET *(Jules)*, né à Saint-Etienne en 1842. Il a donné au théâtre : *Don César de Bazan*, *le Roi de Lahore*, *Herodiade*, *Manon*, *le Cid*, *Esclarmonde*, *le Mage*, *Werther*; la musique des *Erynnies*; de *Marie-Magdeleine*, *Eve*; l'oratorio *la Vierge*. Ses belles œuvres, d'une harmonie puissante, sont magistralement instrumentées.



PALADILHE *(Emile)*, né à Montpellier en 1844. Elève d'Halévy, il obtint à 16 ans le grand prix de Rome. Il a écrit les opéras : *l'Amour africain*, *Suzanne*, *Diana*, *Patrie*; la musique du *Passant*, des *melodies*, et la chanson *Mandolinata*. Sa musique fraiche, jeune et gracieuse, dénote un artiste merveilleusement doué.



SALVAYRE *(Gervais-Bern.)*, né à Toulouse en 1847. Elève de Bazin et d'A. Thomas, il a écrit les opéras : *la Dame de Montsoreau*, *le Bravo*, *Egmont*; un ballet, *le Fandango*; *un Stabat*; une symphonie biblique *la Résurrection*; des *Mélodies italiennes*. Ses œuvres sont pour la plupart franches, colorées, d'un bel effet.



GODARD *(Benjamin)*, né à Paris, élève de Reber et auteur des opéras : *Jocelyn*, *Pedro de Zalamea*, *Dante*, *la Vivandiere*, d'un drame lyrique, *le Tasse*, couronné au concours triennal de la Ville de Paris : de *mélodies* et de *symphonies* très appréciées. Benj. Godard est un des virtuoses distingués de l'école française (1849-1895).

352
Air populaire irlandais intercalé dans *Martha*, opéra en 3 actes de FLOTOW.
(Paroles inédites.)





CHOEURS A DEUX VOIX

Paroles et musique de Claude Augé

INVOCATION

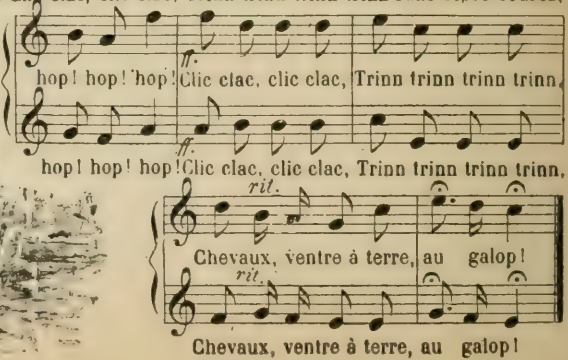


LE POSTILLON









BARCAROLLE




Andante. (♩. = 60)
1re PARTIE
2e PARTIE
m. f.
L'air est pur, la nuit est bel – le, Vé – nus bri – lle dans les cieux ····· Sur l'on – de agi – le na – cel – le Glisse en un vol ······ graci – eux.
Un peu plus lent.
p.
Dans le calme et le si – len – ce, Ramez, joy – eux ma – te – lots, Mê – lez vos voix en – ca – den – ce Au doux murmu – re des flots.
rit.



LE DÉFILÉ DU RÉGIMENT













Ce morceau peut être chanté en marquant le pas ou en marchant.

LE MOULIN


Andantino
1re PARTIE
2e PARTIE
En - tendez-vous là - bas, au fond de la val - lée, Sur
les bords embau - més du ruisseau cristal - lin Dont l'eau coule à tra - vers la
prairie éma - illée, Un bruit sourd, monotone, un chant vague et loin-tain? Tic tac tic
rall...
tac, Tic et tac et tic et tac, Tic tac tic tac.
Allegretto
C'est le mou - lin de la Jeu - nes - se,
Le plus co - quet des alen - tours; Nuit et jour il tourne sans ces - se
Très léger
Aux é - chos répétant tou - jours : Tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic
Hou .... Hou .....
tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac.
..... Hou tac tic tac tic tac.

LE COUCOU


Moderato (♩ = 80)
1re PARTIE
2e PARTIE
p.
La neige a disparu du flanc de la montagne Et le soleil commence à redorer les champs ; Les oiseaux, de retour, chantent dans la campagne, Leur voix dit aux échos : « Amis, c'est le printemps ! »
m f.
Modto (♩ = 92)
f.
Réjouissons-nous ! Les bois et les bocages Résonnent des ramages Des gentils coucous.
rit.
p.
Cou cou, Cou cou, Cou cou, Cou cou.
Parlé
pp.
Chut ! Entendez-vous
Cou cou, Cou cou.
Les gentils coucous ?
lent
Cou cou, Cou cou, Cou cou.
a Tempo
f
Des gentils coucous, Le joyeux ramage, Emplit le bocage Réjouissons-nous !


LE RÉMOULEUR


Moderato (♩ = 80)
Ire PARTIE
2e PARTIE
m. f.
Je suis le rémou-leur, je vais de ville en ville Parcourant le pa-ys jusqu'au fond des ha-meaux; Tout le long du che-min, portant ma meule a-gi-le, Je crie : A repas-ser les couteaux, les ci-seaux! A repas-ser les couteaux les ci-seaux!
ff
Allegretto Scherzo (♩ = 104)
Par le vent et par la plui-e Toujours heureux, tou-jours content, Je passe gai-ment la vi-e Mes jours s'écoulent en chantant.
Fin.
p.
Sostenuto
Tourne vite, tourne ma meule Mon aide et mon u-nique avoir C'est en toi que je trouve, seule Mon pain, ma gaî-té, mon espoir.
al segno
Bzz, bzz bzz, bzz, bzz, bzz, Bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz, bzz!

EN SENTINELLE





LA CHASSE





Moderato (♩= 76)
1re PARTIE
2e PARTIE
f. Debout chas-seur, voici l'au-ro - re! De pourpre l'horizon se
f. Debout chas-seur, voici l'au-ro- - re! De pourpre l'horizon se
teint Entends-tu la cloche so- - no - re Chan-ter l'an-gélus du ma-tin?
teint Entends - tu la cloche so - no - re Chan-ter l'an-gélus du ma - tin?
Vivace (♩=132)
pp. Dinn din don, dinn din don, dinn din don, dinn din don. Din dinn don, din dinn don,
pp. Boum, boum. rit. boum, boum. Bim' boum, bim' boum,
din dinn don, din dinn don. Dinn din don, dinn din don, dinn din don. Tra
lento
Allegretto (♩=100)
ff.
la la la la
bim' boum, bim' boum, Boum, boum. boum. boum, Tra la la la la
la la la Tra la la la la la la la Des joyeux cors écoute le son Ton-
la la la Tra la la la la la la la Des joyeux cors écoute le son Ton-
ton, tontaine, ton-ton Va parcou-rir montagne et val-lon Ton-ton, tontaine, ton-ton. Que
ton, tontaine, ton - ton Va parcourir montagne et val - lon Ton - ton, tontaine, ton - ton. Que




Andantino (♩= 66)
partout Saint Hu-bert de cé-lèbre mé-moire Dans les champs giboy-eux gui-
partout Saint Hu-bert de cé-lèbre mé-moire Dans les champs giboy-eux gui-
de toujours tes pas! Hal-liers, buissons, gué-rets, bois chanteront ta gloire Quand,
de toujours tes pas! Hal-liers, buissons, gué-rets, bois chanteront ta gloire Quand,
ton carnier bon-dé, le soir tu re-vien-dras.
ton carnier bon-dé, le soir tu re-vien-dras.
Allegretto (♩.= 100)
En chasse Li-sette, Fanfare, Rus-
En chasse Li-sette, Fanfare, Rus-
taud! ... Taïaut, ta-ïaut, ta-ïaut, ta-ïaut! Profi-te
taud! Taïaut, ta-ïaut, ta-ïaut, ta-ïaut! Taïaut, ta-ïaut, ta-ïaut, ta-ïaut! Profi-te
de la bel-le sai-son Ton-ton, tontaine, ton-ton Et fauche le gibier à foi-
de la bel-le sai-son Ton-ton, tontaine, ton-ton Et fauche le gibier à foi-
Lento (♩= 52)
son Ton-ton, tontaine, ton-ton. Bon-ne chance! joy-eux rentre à la mai-son!
son Ton-ton, tontaine, ton-ton. Bon-ne chance! joy-eux rentre à la mai-son!


LE FORGERON
1re PARTIE
2e PARTIE
Andantino (♩. = 66)
m. f. Tous les ma - tins, au lever de l'au - ro - re, J'entends frap - per les alertes mar - teaux Du forge - ron, plus matineux en - co - re Que l'alou - et - te et les gais passe - reaux. Al
Moderato (♩ = 80)
f. - lons! bon ouvri - er, Mets - toi bravement à l'ou - vra - ge; Et remplis l'ate - lier De tes chants; al - lons! du cou - rage!
ff. Tra - vaille! al - lons! bon cou - ra - ge! Va,
Allegro (♩ = 120)
p. frap - pe gai - ment
p. Pam' pim' pam' pim'


LE TRAVAIL
sur l'en- clu - me; Que le lourd mar - -teau Ré -
pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim'
- son - ne pen - dant que s'al - lu - me Ton ar - dent four - - neau. f. Va,
pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam'. Pim'
frap - pe gaî - ment sur l'en- clu - me; Que le lourd mar - - teau Ré -
pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim'
rit.
- son - ne pen - dant que s'al - lu - me Ton ar - dent four - - neau. rallent.
pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam' pim' pam'. Pim' pam' pim'
f. Pim' pam' pim' pam' p. Pim' pam' pim' pam' pp. Pim'
rallent.
pam' m. f. Pim' pam' pim' pam'
lento à Tempo bien martelé
pam' pim' pam' pim' pam' ff. Pim' pam' pim' pam'.
pp. pam' pam' pam' ff. Pim' pam' pim' pam'.

CLEF DE « FA »

CLEF D'*UT* OU DE *DO*

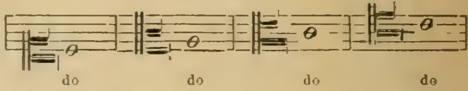
Les différents registres qui caractérisent les voix humaines et les instruments de musique ont donné lieu à la diversité des clefs.

Il est aisé de comprendre que l'inscription de toutes les notes des registres exigerait un nombre tel de lignes supplémentaires que la lecture musicale présenterait les plus grandes difficultés. Grâce à la différence des clefs et aux diverses positions qu'elles occupent sur la portée, on a pu remédier à cet inconvénient.

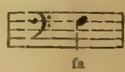
Nous avons dit au commencement de notre cours qu'il existe trois sortes de clefs : la clef de *sol*, la clef de *fa* et la clef d'*ut* ou de *do*.

Chacune de ces clefs se pose sur une ligne particulière. La note placée sur la même ligne que la clef prend le nom de cette clef, et sert ainsi, en quelque sorte, de signe déterminateur à la gamme.

La **clef d'ut** se met ou sur la première ligne, ou sur la troisième, ou sur la quatrième; rarement sur la seconde. C'est la clef qui est le moins employée, et on ne la trouve plus guère que dans le plain-chant. Nous n'en parlerons pas dans ce cours.



La **clef de fa** se plaçait autrefois sur la troisième ligne; aujourd'hui on a renoncé à cet usage, et on ne la met plus que sur la quatrième.



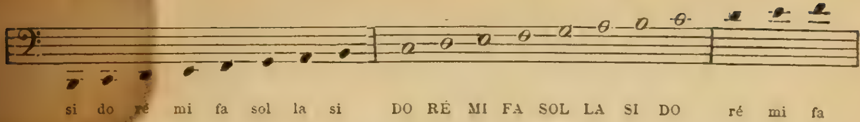
La clef de *fa* 3e ligne, de même que la clef de *sol* 1re ligne, et la clef d'*ut* 2e ligne, ne servent que pour la transposition.

La clef de *fa* sert à écrire toutes les parties de basses vocales et instrumentales. Les chants écrits sur cette clef sont plus bas d'une octave que s'ils étaient notés en clef de *sol*.

Exercice oral. — Qu'est-ce qui a donné lieu à la diversité des clefs? — Pourquoi a-t-on imaginé plusieurs clefs, et pourquoi leur donne-t-on des positions diverses? — Comment se place la clef d'*ut*?— La clef d'*ut* est-elle souvent employée? — Comment place-t-on la clef de *fa* aujourd'hui? — Sur quelle ligne la plaçait-on autrefois? — A quoi servent aujourd'hui la clef de *sol* 1re ligne, la clef de *fa* 3e ligne, et la clef d'*ut* 2e ligne? — Quelles parties écrit on en clef de *fa*? — Quelle différence y a-t-il entre les chants écrits en clef de *sol* et les chants écrits en clef de *fa*?

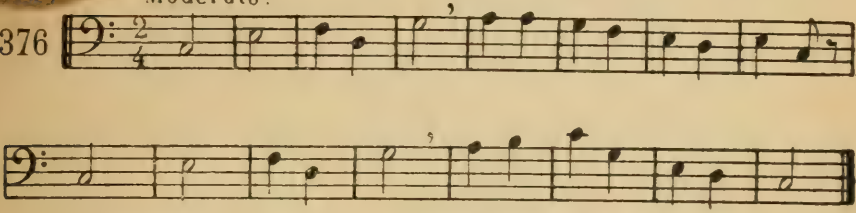
Exercice écrit. — Tracez une portée et placez la clef d'*ut* dans chacune de ses positions. — Tracez une portée et placez la clef de *fa* dans chacune de ses positions.

NOM DES NOTES EN CLEF DE *FA*



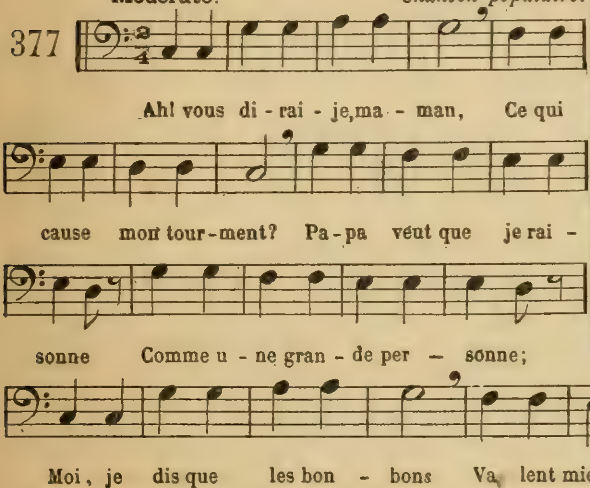
Moderato.

376



Moderato. *Chanson populaire.*

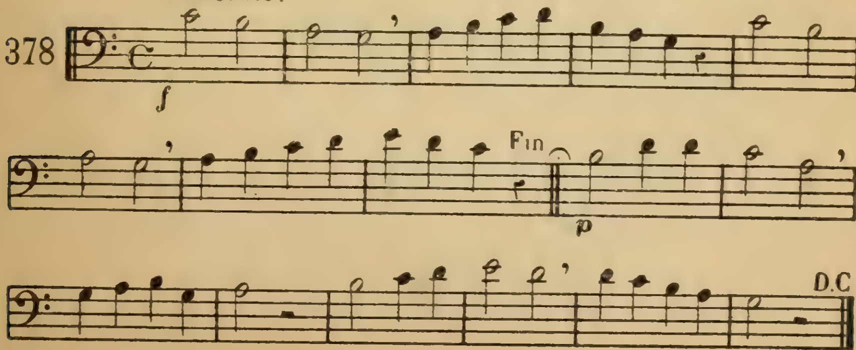
377





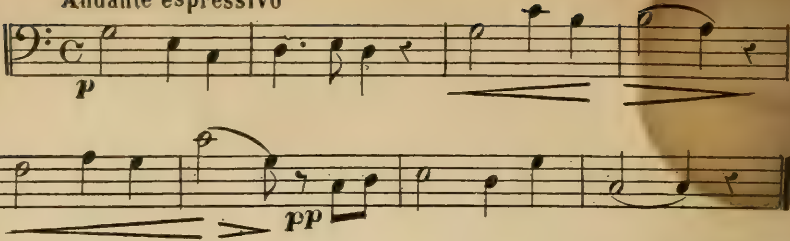
Moderato.

378



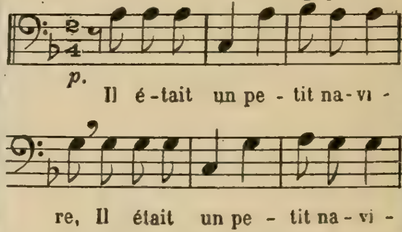
Andante espressivo

379

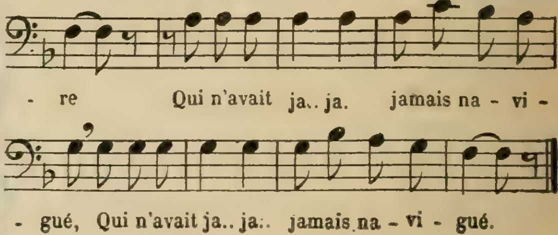




Moderato. *Chanson populaire.*





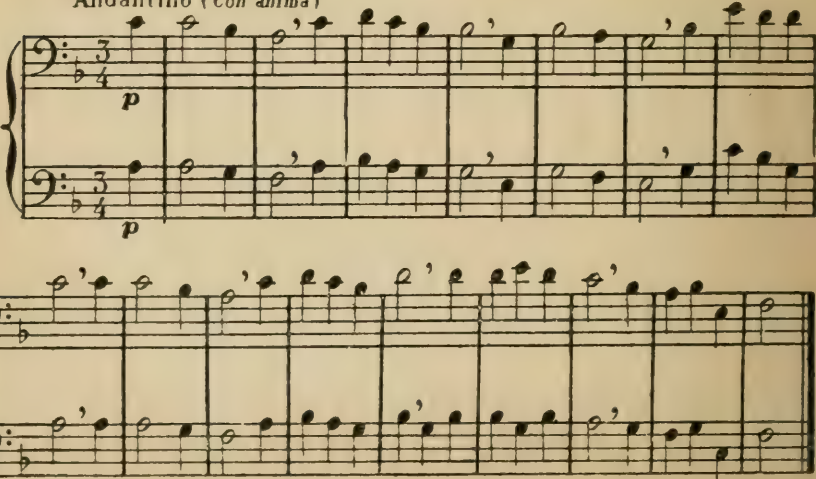


Andantino (*Con anima*)

381

DUO

382



383

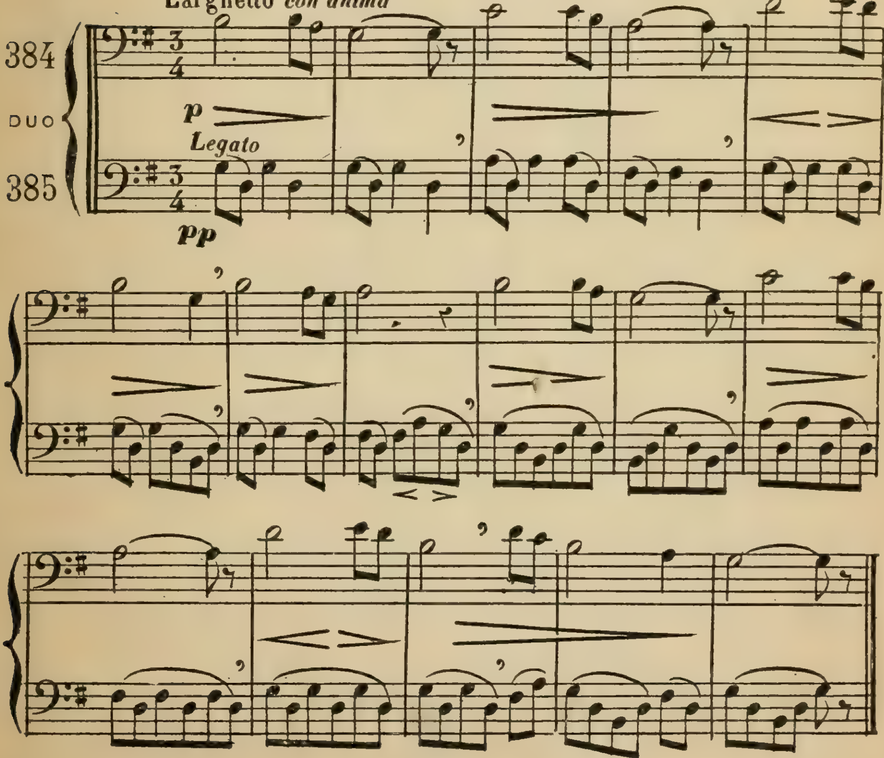
Moderato *Chanson populaire.*



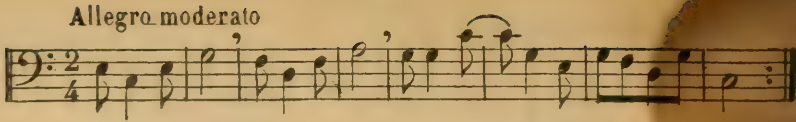


384
DUO
385

Larghetto *con anima*



386





388

DUO

389



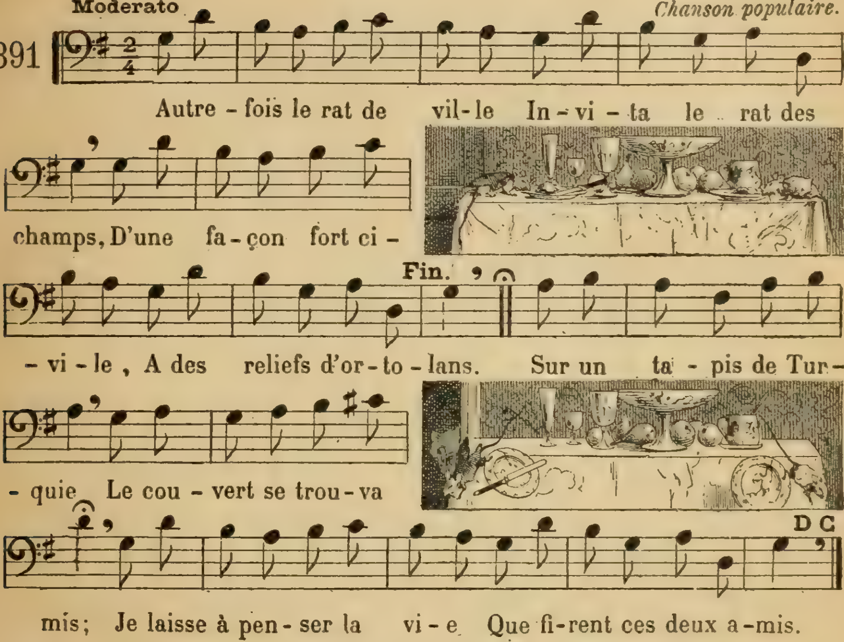
Moderato.

390



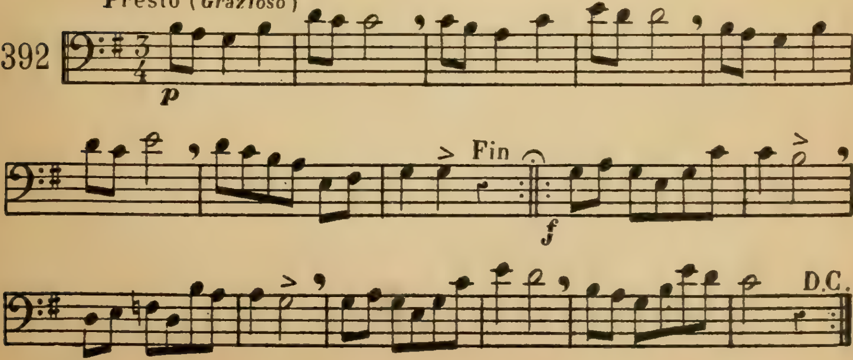
Moderato — *Chanson populaire.*

391

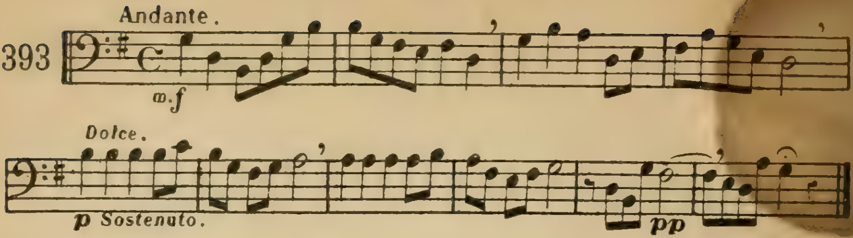


Presto (*Grazioso*)

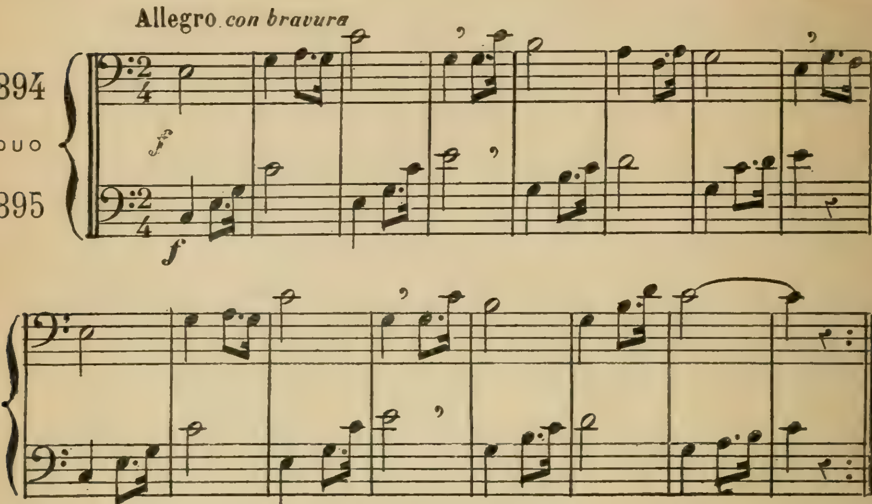
392



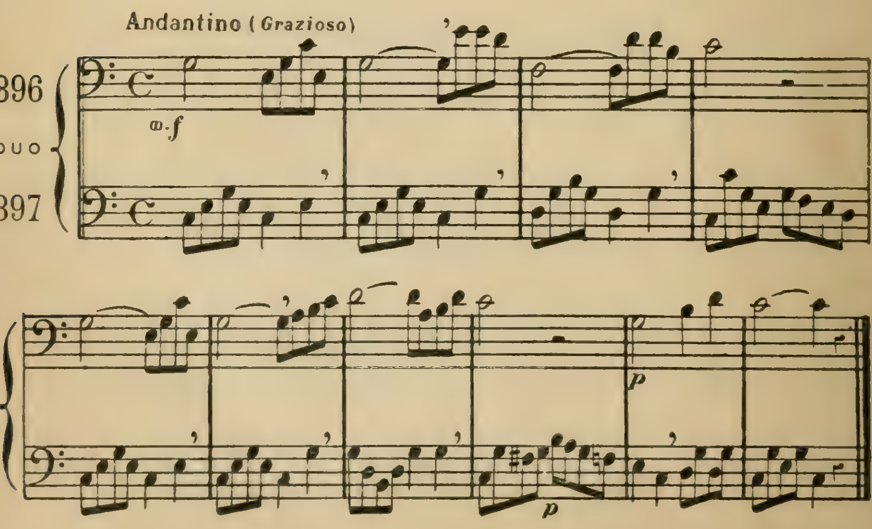
393



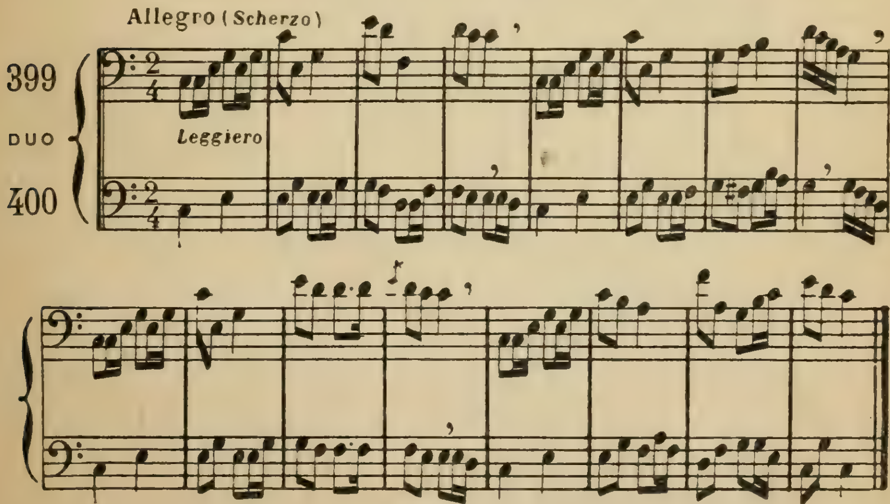
394 DUO 395



396 DUO 397




Moderato
Chanson populaire.
398
f.
Le bon roi Da - go - bert Se
battait à tort à tra - vers; p. Le
bon roi Da - go - bert Se
battait à tort à tra - vers; Le grand
saint Éloi Lui dit : « O mon roi, Votre Majes - té Se fe - ra tu - er. f. C'est
vrai, lui dit le roi, Mets - toi bien vi - te devant moi. »


Allegro (Scherzo)
399
DUO
400
Leggiero

AU TRAVAIL

Chœur à 3 voix



Paroles de G. MOREAU

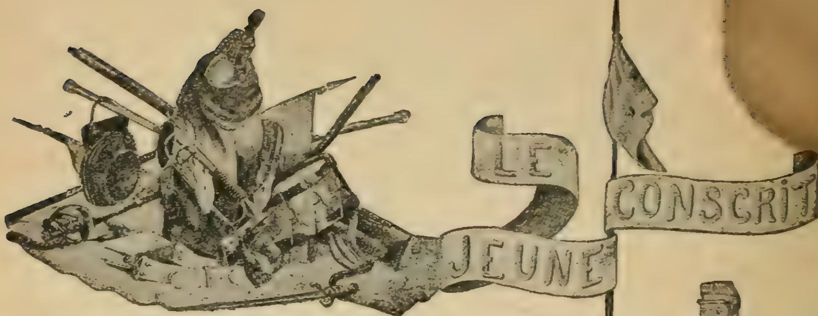






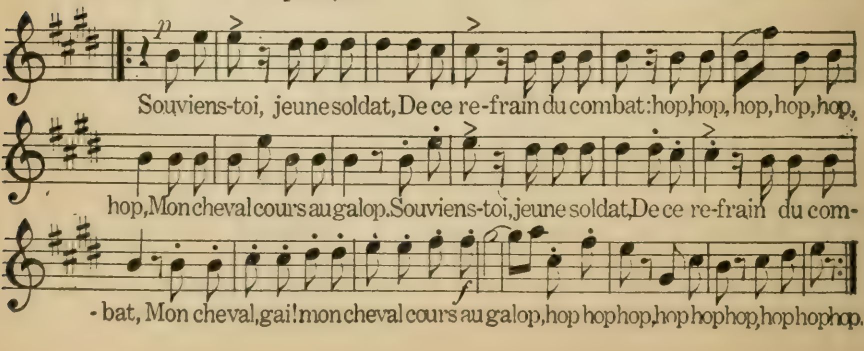
La musique de ces deux chœurs à 3 voix a été composée par Claude Augé.

(1) *Accompagner en produisant une sorte de bourdonnement (bouche fermée).*

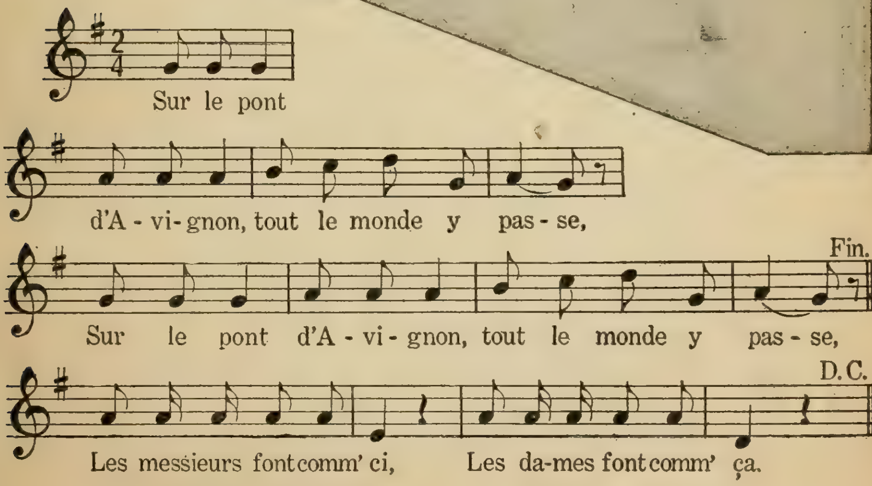

LE
JEUNE
CONSCRIT




1. Pour être un franc mi - li - tai - re, Sol-dat
2. Il te faut prendre à ta tail-le Un fer
3. Avant tout dans le car - na - ge, Où Dieu
de notre es-ca-dron, Sol-dat de notre es - ca-
à ton bras soumis, Un fer à ton bras sou-
con - dui - ra tes pas, Où Dieu con-dui-ra tes
- dron, Il te faut ar - me de guer-
- mis, Pour sa - brer dans la ba - tail -
pas, Il faut à ton cœur la ra -
- re, La lance et le mous-que - ton.
- le, Les es - ca-drons en - ne - mis.
-.ge Et la puissance à ton bras.


Souviens-toi, jeune soldat, De ce re-frain du combat: hop, hop, hop, hop, hop,
hop, Mon cheval cours au galop. Souviens-toi, jeune soldat, De ce re-frain du com-
- bat, Mon cheval, gai! mon cheval cours au galop, hop hop hop, hop hop hop, hop hop hop.


SUR LE PONT D'AVIGNON


Sur le pont
d'A - vi- gnon, tout le monde y pas - se,
Fin.
Sur le pont d'A - vi - gnon, tout le monde y pas - se,
D.C.
Les messieurs font comm' ci, Les da-mes font comm' ça.


VIVE NAPOLÉON!


Quand j'é - tais chez mon pè - re, Gai, vi - ve le roi! Quand j'é - tais chez mon pè - re, Gai, vi - ve le roi!.... Pe - ti - te Jean - ne - ton, vi - ve le roi de la rei - ne, Pe - ti - te Jean - ne - ton, Vi - ve Na - po - lé - on!..........
M'en-voi' - t-à la fon - tai - ne, Gai, vi - ve le roi! M'en-voi' - t-à la fon - tai - ne, Gai, vi - ve le roi!.... Pour pê - cher du pois - son, vi - ve le roi de la rei - ne, Pour pê - cher du pois - son, Vi - ve Na - po - lé - on!..........

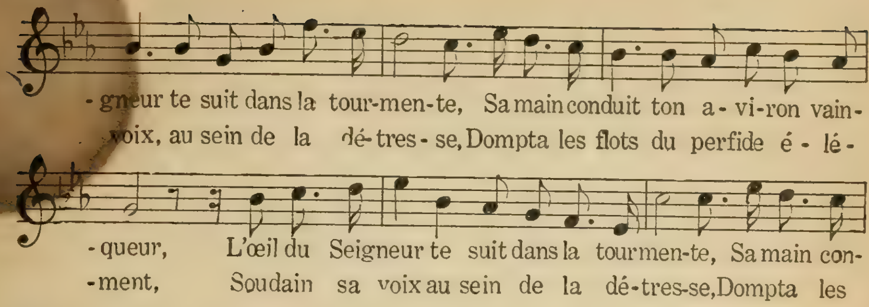


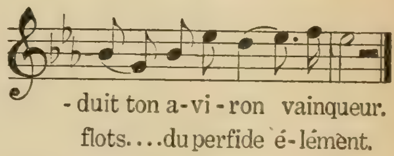


3. Regardez ! dans la nature
Tout se meut avec ardeur,
Les oiseaux sous la verdure,
Les abeilles sur la fleur.
Mais le fainéant enrage
De voir chacun à l'ouvrage.
La paresse, etc.

4. Travaillez ! dit La Fontaine,
Travaillez pour vos besoins,
Et n'épargnez pas la peine,
Ce fonds-là manque le moins.
Suivons un avis si sage
Et mettons-nous à l'ouvrage.
La paresse, etc.


LA BARQUE DE PIERRE
1. Es-quif di-vin, ne crains pas les nau-
2. Gé-né-sa-reth, par u-ne nuit pro-
-fra-ges, Ton nau-to-nier en-chaî-ne les au-tans.... Toujours à
-fon-de, Vit sur son lac que le vent a-gi-tait, Quelques pê-
flots dix-huit siècles d'o-ra-ges T'ont vu bra-ver les plus noirs o-cé-
-cheurs à la mer-ci de l'on-de Dans u-ne barque où Jé-sus sommeil-
-ans. Et de nos jours si la vague é-cu-man-te Blanchit ton
-lait. Il sommeillait, mais rempli de ten-dres-se, Son cœur veil-
flanc dans sa vai-ne fu-reur, Et de nos jours si la vague é-cu-
-lait sur leur es-quif tremblant. Il som-meillait, mais rempli de ten-
-man-te Blanchit ton flanc dans sa vai-ne fu-reur, L'œil du Sei-
-dres-se. Son cœur veillait sur leur esquif trem-blant. Soudain sa





3. Etends la voile à la brise légère
Et, de ta quille, effleure le rocher ;
L'astre des mers te verse sa lumière,
Lance ta nef, intrépide nocher.
Si l'ennemi suscite une tempête
Le bras de Dieu s'arme d'un trait brûlant,
Si l'ennemi suscite une tempête
Le bras de Dieu s'arme d'un trait brûlant,
Déjà la foudre a grondé sur sa tête
Pour écraser son superbe néant,
Déjà la foudre a grondé sur sa tête
Pour écraser son superbe néant.





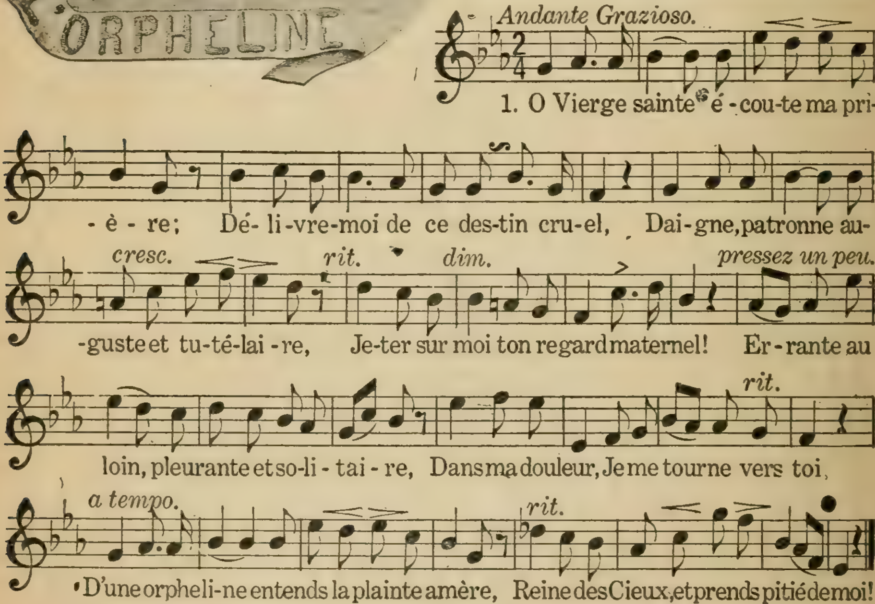
2. Un contretemps m'arrête :
Faut-il me rebuter ?
A vaincre je m'apprête,
Et sais encor chanter.
Ranimant mon courage,
Le chant est à mon cœur
Ce qu'est au vert bocage
Du matin la fraîcheur.

3. La gentille alouette,
Le rossignol des bois,
La caille et la fauvette
Font résonner leur voix.
Dans l'air, dans la prairie,
J'aime leurs chants joyeux :
Aussi, toute la vie,
Je veux chanter comme eux.



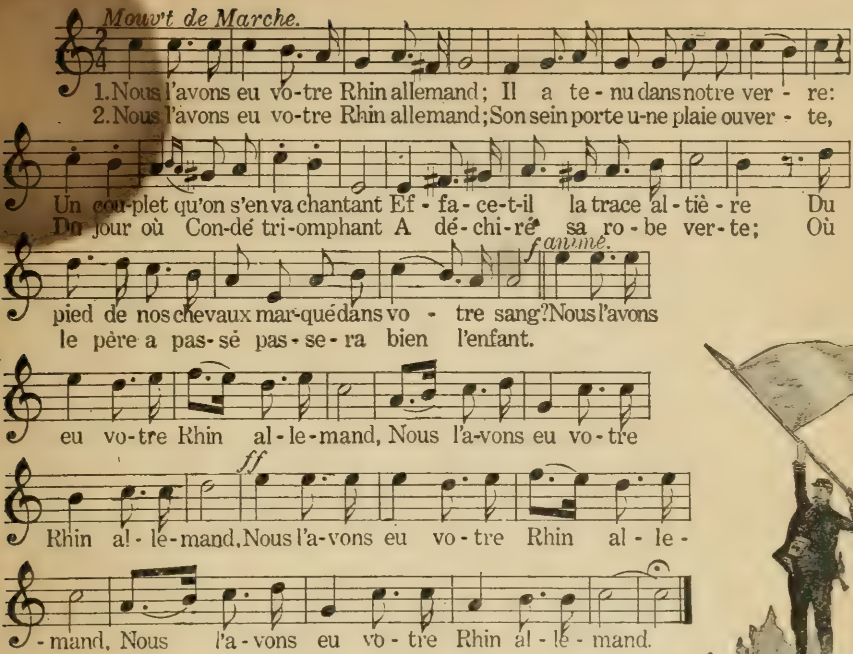
3. Errant, de rivage en rivage, enfin il amasse un trésor,
Et puis, il retourne au village, c'est pour sa mère tout son or !
Mais il lit ces mots sur la pierre : " Je pars aussi — mon fils, plains moi !
Mais dans le ciel, comme sur terre, mon âme à Dieu : mon cœur à toi !
Oui, dans le ciel, comme sur terre ||: mon âme à Dieu ||: mon cœur à toi !





2. La nuit est sombre, et l'hiver est bien rude ;
 Le vent gémit le long du grand chemin,
En vain ma voix émeut la solitude,
 Pas d'homme ami qui me tende la main.
O Vierge sainte, écoute ma prière ;
 Dans ma douleur, je me tourne vers toi ;
D'une orpheline entends la plainte amère,
 Reine des Cieux, et prends pitié de moi !

3. J'ai tout perdu sur cette triste terre,
 Mais il me reste un consolant espoir,
Si je n'ai plus, hélas ! ma bonne mère,
 Il vient le jour où j'irai la revoir.
O Vierge sainte, écoute ma prière ;
 Dans ma douleur, je me tourne vers toi ;
D'une orpheline entends la plainte amère,
 Reine des Cieux, et prends pitié de moi !





3. S'il est à vous, votre Rhin Allemand,
Lavez-y donc votre livrée :
Mais parlez-en moins fièrement ;
Combien au jour de la curée,
Etiez-vous de corbeaux contre l'Aigle expirant ?
Nous l'avons eu votre Rhin Allemand.

4. Qu'il coule en paix votre Rhin Allemand,
Que vos Cathédrales gothiques
S'y reflètent modestement ;
Mais craignez que vos airs bachiques
Ne réveillent les morts de leur repos sanglant !
Nous l'avons eu votre Rhin Allemand.





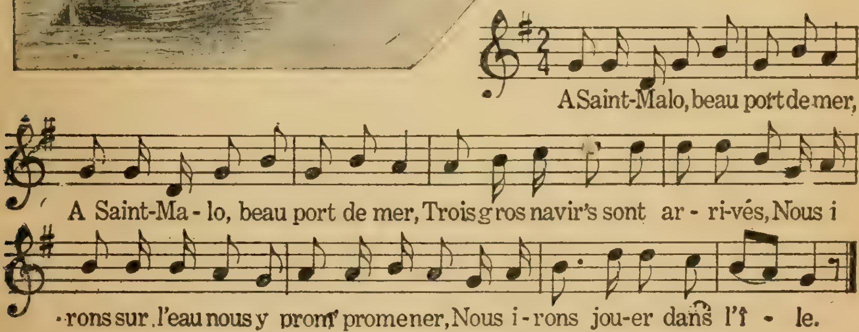


3. Sous les feuilles d'un chêne
Je me suis reposé ;
Sur la plus haute branche
Le rossignol chantait.
Lui ya longtemps, etc.

4. Sur la plus haute branche
Le rossignol chantait,
Chante, rossignol, chante,
Toi qui as le cœur gai.
Lui ya longtemps, etc.

5. Chante, rossignol, chante,
Toi qui as le cœur gai :
Tu as le cœur à rire,
Moi je l'ai-t-à pleurer.
Lui ya longtemps, etc.





2. Trois gros navir's sont arrivés (*bis*),
— Chargés d'avoin', chargés de blé.
Nous irons sur l'eau, etc.

3. Chargés d'avoin', chargés de blé (*bis*),
Trois dam's s'en vont les marchander.
Nous irons sur l'eau, etc.

4. Marchand (*bis*), combien ton blé ? (*bis*)
— Trois francs l'avoin', six francs le blé.
Nous irons sur l'eau, etc.

5. Marchand tu n'vendras pas ton blé (*bis*),
— Si je l'vends pas, je l'donnerai.
Nous irons sur l'eau, etc.



2. — Un jour, triste et pensif,
Assis au bord des flots, } *bis.*
Au courant fugitif
Il adressa ces mots : } *bis.*

3. — « Si tu vois mon pays,
« Mon pays malheureux, } *bis.*
« Va dire à mes amis
« Que je me souviens d'eux. } *bis.*

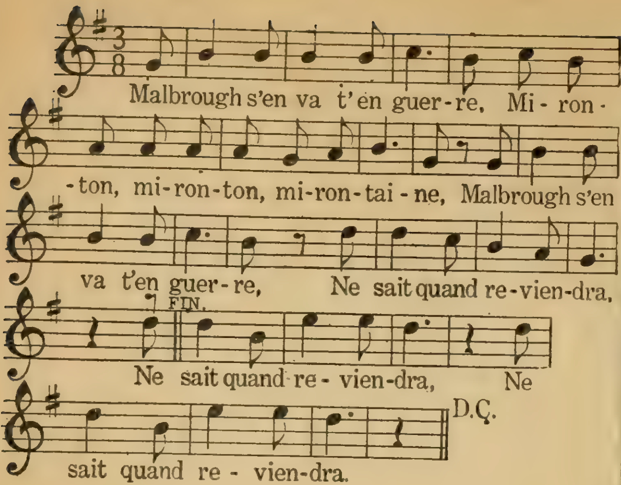
4. — « O jours si pleins d'appas,
« Vous êtes disparus… } *bis.*
« Et ma patrie, hélas !
« Je ne la verrai plus ! } *bis.*

5. — « Non, mais en expirant,
« O mon cher Canada ! } *bis.*
« Mon regard languissant
« Vers toi se portera… » } *bis.*



3. Cet étendard, qu'au grand jour des batailles,
Noble Montcalm, tu plaças dans ma main,
Cet étendard qu'aux portes de Versailles,
Naguère, hélas ! je déployais en vain,
Je te remets aux champs où de ta gloire
Vivra toujours l'immortel souvenir,
Et dans ma tombe emportant ta mémoire,
Pour mon drapeau je viens ici mourir.

4. Qu'ils sont heureux ceux qui dans la mêlée
Près de Lévis moururent en soldats !
En expirant, leur âme consolée
Voyait la gloire adoucir leur trépas.
Vous qui dormez dans votre froide bière,
Vous que j'implore à mon dernier soupir,
Réveillez-vous. Apportant ma bannière,
Sur vos tombeaux, je viens ici mourir.



Il reviendra-z-à Pâques,
Mironton, etc.
Il reviendra-z-à Pâques,
Ou à la Trinité. (*ter.*)

La Trinité se passe,
Mironton, etc.
La Trinité se passe,
Malbrough ne revient pas. (ter.)





Madame à sa tour monte,
Mironton, etc.
Madame à sa tour monte,
Si haut qu'ell' peut monter. (*ter.*)

Elle aperçoit son page,
Mironton, etc.
Elle aperçoit son page,
Tout de noir habillé. (*ter.*)

— Beau page, ah! mon beau page,
Mironton, etc.
Beau page, ah! mon beau page,
Quell' nouvelle apportez ? (*ter.*)

Aux nouvell's que j'apporte,
Mironton, etc.
Aux nouvell's que j'apporte,
Vos beaux yeux vont pleurer. (*ter.*)

Quittez vos habits roses,
Mironton, etc.
Quittez vos habits roses,
Et vos satins brochés. (*ter.*)

Monsieur Malbrough est mort,
Mironton, etc.
Monsieur Malbrough est mort,
Est mort et enterré. (*ter.*)

J'l'ai vu porter en terre,
Mironton, etc.
J'l'ai vu porter en terre,
Par quatre-z-officiers. (*ter.*)

L'un portait sa cuirasse,
Mironton, etc.
L'un portait sa cuirasse,
L'autre son bouclier. (*ter.*)

L'un portait son grand sabre,
Mironton, etc.
L'un portait son grand sabre,
L'autre ne portait rien. (*ter.*)

A l'entour de sa tombe,
Mironton, etc.
A l'entour de sa tombe,
Romarins l'en planta. (*ter.*)

Sur la plus haute branche,
Mironton, etc.
Sur la plus haute branche,
Le rossignol chanta. (*ter.*)

On vit voler son âme,
Mironton, etc.
On vit voler son âme,
A travers des lauriers. (*ter.*)

Chacun mit pied à terre,
Mironton, etc.
Chacun mit pied à terre,
Et puis se releva. (*ter.*)

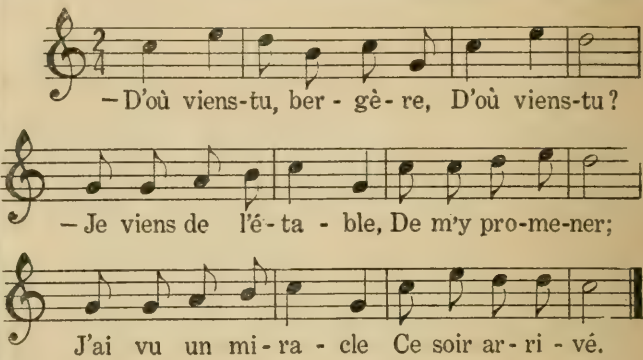
Pour chanter les victoires,
Mironton, etc.
Pour chanter les victoires,
Que Malbrough remporta. (*ter*).

La cérémoni' faite,
Mironton, etc.
La cérémoni' faite,
Chacun s'en fut s'coucher. (*ter.*)

J'n'en dis pas davantage,
Mironton, mironton, mirontaine,
J'n'en dis pas davantage,
Car en voilà-z-assez.







— Qu'as-tu vu, bergère,
Qu'as-tu vu ?
— J'ai vu dans la crèche
Un petit enfant
Sur la paille fraîche
Mis bien tendrement.

— Rien de plus, bergère,
Rien de plus ?
— Saint' Marie, sa mère,
Qui lui fait boir' du lait,
Saint Josepn, son père,
Qui tremble de froid.

— Rien de plus, bergère,
Rien de plus ?
— Y a le bœuf et l'âne
Qui sont par devant,
Avec leur haleine
Réchauffent l'enfant.

— Rien de plus, bergère,
Rien de plus ?
— Y a trois petits anges
Descendus du ciel
Chantant les louanges
Du Père éternel.

TABLE DES MATIÈRES

Portraits et biographies des grands maîtres de la musique.

TABLE ADDITIONNELLE

A

L'EDITION CANADIENNE

Printed in Canada. — Imprimé au Canada.

IMPR. ALLIÉS
SYNDICATS CATHOL.-NATIONAUX
MONTRÉAL, CAN.
20